

1172656
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RETRANSCRIPTION *SISMOGRAPHIQUE* D'UN ÉVÉNEMENT HISTORIQUE À TRAVERS
UNE INSTALLATION MULTIMÉDIA

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

GISELA RESTREPO

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
RÉSUMÉ.....	ii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
RETOUR DANS L'HISTOIRE DE LA COLOMBIE.....	3
1.1 Jorge Eliecer Gaitan (1898-1948).....	5
1.2 <i>La Violencia</i> (1948-1953).....	7
1.3 Le général Rojas Pinilla (1900-1975).....	9
1.4 <i>Le Frente Nacional</i>	12
1.5 M-19 (1974-1991) et AD M-19 (1991-1992).....	14
CHAPITRE II	
AUSSI LOIN QUE JE ME SOUVIENNE.....	22
2.1 Une histoire de famille.....	22
2.2 Mon secret.....	27
2.3 Un traitement <i>sismographique</i> de l'histoire.....	29
CHAPITRE III	
L'ÉVÉNEMENT ET SON TÉMOIGNAGE.....	31
3.1 Témoignages et méta-témoignages.....	33
3.2 J'avais 16 ans quand j'ai connu Maria Eugenia.....	38
3.3 Du souvenir personnel au document d'archive.....	41
CHAPITRE IV	
AUTOUR DE L'ARCHIVE.....	50
4.1 Écrire et dessiner.....	50
4.1.1 Le dessin est-il une écriture? Et l'écriture un dessin?.....	53
4.2 Enregistrements sonores et conversations.....	58
4.3 Consulter l'archive : organisation et classification des documents.....	60
4.4. J'écris en français : création de méta-archives.....	63
CHAPITRE V	
MISE EN ESPACE.....	68
5.1 L'archive et l'exposition : chronique d'un mouvement révolutionnaire.....	70
5.2 Espace, langages et témoignages : création d'une installation multimédia....	78
CONCLUSION.....	83
BIBLIOGRAPHIE.....	85

REMERCIEMENTS

Merci à Rodrigo et Luz-Ayda Restrepo de m'avoir appuyé et soutenu dans ce projet. Merci de leur patience, de leur écoute et de leur générosité. Merci à Sergio Restrepo et Alejandra Cardona d'avoir pris le temps de répondre à mes questions. Merci à Manuel Pesca, Maria Eugenia Vasquez, Christina Cruz, Sol Violeta Camacho et Arjaid Artunduaga, qui à leur manière ont contribué à la réalisation de ce projet.

RÉSUMÉ

Ce projet interroge le rapport subjectif que j'entretiens, en tant que fille d'anciens militants du M-19, avec l'histoire populaire de la guérilla colombienne. Plus spécifiquement, ma réflexion met en relation le contenu privé d'une histoire familiale avec le contenu public d'une histoire collective, c'est-à-dire l'histoire contemporaine de la lutte armée en Colombie. Par l'entremise de mon travail artistique et de ma démarche réflexive, j'essaie de discerner et d'interpréter les liens, les tensions et les affects qui participent à l'imbrication de mon histoire familiale dans l'histoire populaire de la Colombie, et plus particulièrement dans l'histoire d'un mouvement révolutionnaire armée : le Mouvement du 19 avril.

Pour observer les spécificités du rapport histoire familiale/ histoire nationale, j'ai recueilli les témoignages oraux et écrits de deux anciens guérilleros, aujourd'hui réfugiés politiques à Paris : mon père et ma mère. J'ai également recueilli des documents-souvenirs inédits, en parties illisibles, mais dont la valeur est à la fois historique et politique : des photos prises en prison, des dessins, des journaux intimes et des lettres écrites derrière les barreaux. Pour mettre en perspective le contenu des archives recueillies, je les ai mises en rapport avec des données *a priori* objectives, c'est-à-dire des informations provenant d'archives officielles comme des journaux nationaux, des périodiques et des papiers d'identités portant le sceau du gouvernement colombien et/ou du gouvernement français. Ma démarche se sert de la distance (temporelle et spatiale) entre le M-19 et moi pour mettre en perspective la corrélation des archives publiques et des archives privées dans l'histoire de ma famille et celle de la guérilla.

En créant une installation multimédia (à partir de dessins, de manuscrits, de photos, d'enregistrements sonores et de vidéos), je propose une mise en commun des différents modes de transmission qui ont participé, depuis la création du Mouvement, à la conservation ainsi qu'au partage d'une mémoire collective héritée du M-19.

Mots-clés : M-19, guérilla, révolution, mouvement révolutionnaire, exil, témoignage, engagement, mémoire, archive, installation, multimédia, photographie, dessin, sismogramme

INTRODUCTION

« De toute façon, moi, j'ai fait la révolution avec mes enfants. » Je n'avais pas encore entrepris mon projet lorsque ma mère prononça cette phrase. Nous discussions parfois de son passé, lorsque l'occasion se présentait, la plupart du temps au téléphone. Cette phrase peu banale, « [...] j'ai fait la révolution avec mes enfants », avait ce jour-là touché sa cible; j'étais interpellée par cet aveu puissant dont le sens, pourtant, m'échappait.

J'ai choisi de ne pas lui demandé d'explications à propos de cette phrase qu'elle avait spontanément prononcée. Je me doutais que son explication ne serait pas tout à fait juste. Quand, comment et pourquoi avait-elle « fait la révolution avec ces enfants »? En affirmant qu'elle avait fait la révolution avec mon frère et moi, ma mère, sans le savoir, me révélait la valeur de son engagement. Un engagement à la fois familiale et politique. Or dans quelle mesure étions-nous, mon frère et moi, nous aussi *engagés* dans le passé de nos parents, c'est-à-dire dans leur culture, leurs revendications et leurs actions politiques en Colombie? À quel moment et comment l'histoire de notre famille et de la guérilla colombienne s'étaient-elles définitivement croisées?

Ma mère dit qu'elle a fait « la révolution avec ses enfants » comme mon père dit qu'il a fait la révolution avec ses meilleurs amis, eux-aussi membres du M-19. « Nous étions très proches les uns des autres, m'avait-il déjà dit. C'était un principe que les autres mouvements avaient rejeté : *La cadena de los afectos* (les liens affectifs). » Ce principe, selon moi, avait survécu aux conflits armés ainsi qu'à l'épreuve du temps : mes parents étaient encore très proches de leurs anciens camarades, malgré la distance, la douleur et le devoir de passer à autre chose, mon père et ma mère éprouvaient pour les autres militants du M-19 la même sympathie qu'ils avaient éprouvée au début des années 1980. Mes parents n'avaient rien perdu de cet engagement *affectif*; une phrase telle que « [...] j'ai fait la révolution avec mes enfants » confirme que l'engagement est pour eux un enjeu à la fois politique et affectif.

Les anciens militants du Mouvement du 19 avril ont su préserver les liens qui autrefois les avaient unis : la camaraderie, l'espoir et la dignité. Ils ont par ailleurs su transmettre ces

valeurs à leurs enfants, et dans certains cas à leurs petits-enfants, en leur racontant leur histoire en espagnol, la langue avec laquelle ils ont vécu la révolution colombienne. Au cours des années 2000, plusieurs enfants de la génération post-M-19 se sont engagés à conserver la mémoire du Mouvement. Certains ont formé des groupes dont le mandat est d'honorer la mémoire des disparus¹, tandis que d'autres ont tenté de créer une communauté de liens entre les milliers d'enfants nés de membres du M-19². « Faire la révolution avec [s]es enfants », c'est entre autres leur transmettre une mémoire collective en héritage. Ce sont eux, les enfants du Mouvement, qui auront le recul nécessaire pour mettre en perspective et transmettre à leur tour quelques fragments de leur mémoire, à la fois personnelle et irréparablement collective.

Telle que je l'entends, cette transmission de la mémoire ne sert à faire l'éloge ni du M-19, ni des militants qui ont autrefois participé au Mouvement. Elle sert plutôt à révéler la valeur affective que j'accorde, comme d'autres enfants du M-19, à un passé historique qui ne m'appartient pas, mais auquel je suis intimement liée. Ma mère a fait « la révolution avec ses enfants ». Lorsque ma mère me fit cet aveu, je compris qu'il n'y avait jamais eu de frontière entre l'histoire de la guérilla et l'histoire de ma famille.

¹ Par exemple : *Hijos e Hijas por la memoria y contra la impunidad* [Fils et filles pour la mémoire et contre l'impunité], groupe fondé le 6 juillet 2006. Voir le site web www.hijoscolombia.org.

² Par exemple : *Los Hijos del M* [Les enfants du M-19], organisation fondée en 2010 par Alejandra Cardonna.

CHAPITRE I

RETOUR DANS L'HISTOIRE DE LA COLOMBIE

« Je suis née à Toro³, mon père avait des terres où il cultivait du raisin. Mais peu de temps après ma naissance, la famille a dû quitter la campagne puisque ton grand-père était persécuté; il risquait à tout moment d'être assassiné. ». C'est dans sa langue natale, l'Espagnol, que ma mère me racontait d'où elle venait, tout en me parlant du contexte historique de la Colombie des années 1960.

En commençant ce chapitre, je me suis rendue compte que mes connaissances à propos de l'histoire colombienne ressemblaient à un puzzle incomplet. Que savais-je de ce pays qui imprégnait les murs de la maison où j'ai grandi en France, cette contrée lointaine qui résonnait dans la musique murmurée par ma mère, qui chantait dans sa voix lorsqu'elle me parlait? Cette culture qui semblait avoir le goût et l'odeur des *empanadas*⁴? Que savais-je de son Histoire et de ses protagonistes, dont quelques-uns hantaient mes pensées? Que savais-je de cette Histoire inscrite douloureusement dans le cercle familiale? Avais-je déjà ouvert un livre portant sur l'histoire de la Colombie, telle qu'elle s'inscrit dans les livres officielles? Je ne crois pas. Ou ils ne m'ont pas marqué, probablement que je ne considérais pas assez leur importance. Ce que je savais, je l'avais appris en observant et en écoutant mes parents et leurs amis exilés.

Je n'avais pas besoin de lire, il me suffisait d'observer ma mère, ses traits amérindiens et africains. Je trouvais qu'elle ressemblait aux autochtones que j'avais vus dans le film *1492 : Christophe Colomb*⁵. Elle avait gardé les traits des populations africaines, ceux qui sont arrivés au Chocó⁶ en tant qu'esclave. Ainsi j'ai appris que les danses traditionnelles que je mimais devant le miroir, et la musique que j'entendais, avaient été créées par des esclaves. Les autochtones, puis les Espagnols, ajoutèrent ensuite d'autres sonorités, d'autres influences

³ Ville située dans l'ouest de la Colombie.

⁴ Met traditionnel de la Colombie.

⁵ Scott, Ridley. 1992. *1492 : Christophe Colomb*. Film 35mm, coul., 145 min.

⁶ Région colombienne près de l'océan Pacifique.

à cette musique⁷. L'histoire de la Colombie c'était aussi bien le génocide représenté dans *1492 : Christophe Colomb* que le métissage incarné par ma mère et mon père.

Lorsque mes parents me révélaient les raisons pour lesquelles ils ont immigré, j'écoutais et j'apprenais à connaître davantage mes racines. Ils me parlaient de la répression, de l'impossibilité d'exprimer certaines opinions sans craindre pour leur vie; ils me parlaient de la misère, de l'injustice et des inégalités sociales. Ils me parlaient de leurs familles qui étaient restées là-bas; celle de ma mère, qui avait dû fuir la *Violencia*⁸, et celle de mon père, qui s'était impliquée politiquement, avec ferveur et conviction, avec l'espoir de révolutionner la vie politique en Colombie. Ces témoignages personnels, malgré leur coefficient de subjectivité, ont fortement participé à ma compréhension de l'histoire colombienne et de ces principaux enjeux socio-politiques. Avec ces éléments, j'étais capable d'avoir un point de vue. Je réunissais les pièces *politique*, *culture* et *histoire*, comme dans un puzzle, et comblait ainsi mes connaissances. J'avais de plus en plus l'impression que je me rapprochais de ce pays où je n'étais pas née, que j'étais Colombienne.

Lorsqu'ils discutaient à propos de leur passé commun en Colombie, mes parents et leurs camarades parlaient presque toujours du même groupe de révolutionnaires : le M-19, ou *Mouvement du 19 avril*. Le M-19 devint ainsi ma principale référence dans l'histoire de la Colombie contemporaine. Or, pour comprendre ce que représente le *Mouvement du 19 avril*, il faut d'abord mettre en lumière certains faits socio-historiques significatifs, certains points charnières dans l'Amérique latine du vingt-et-unième siècle.

Depuis la conquête de 1492, la Colombie a connu de nombreuses guerres, et d'innombrables révoltes : les guerres d'indépendance (1810-1950), la *Guerre des milles jours* (1888-1901), la *Violencia* (1948-1953) et depuis les années 1960 le conflit armé entre le gouvernement et certains groupes armés (FARC, ELN, AUC). La date du 9 avril 1948 est le point de départ de ce violent conflit entre guérillas, paramilitaires et partis politique.

Le 9 avril 1948 correspond à l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitan, chef du Parti Libéral et candidat aux élections présidentielles de 1948.

⁷ Musique traditionnelle colombienne appelée *Cumbia*

⁸ Période de guerre civile en Colombie qui dure de 1948 à 1960.

1.1. Jorge Eliecer Gaitan (1898-1948)

Né en 1898, Jorge Eliecer Gaitan a grandi dans un quartier populaire de Bogotá. Élevé par un père libéral et une mère institutrice qui ne cachait pas ses idées progressistes, il était l'aîné de 6 enfants. À l'âge de 15 ans, il entra dans une école où il côtoyait les fils de familles libérales et fortunés. Pendant cette période, il aura été régulièrement confronté aux difficultés encourues par le clivage entre les différentes classes sociales. En 1924, il a obtenu son diplôme d'avocat après avoir présenté une thèse controversée : *Les idées socialistes en Colombie*. L'intérêt de Gaitan pour l'exercice d'une politique tournée vers une idéologie socialiste, et sa place dans la société colombienne, apparaissait progressivement. Il participa activement à la vie politique colombienne en élaborant des plateformes de diffusion de la culture, en se faisant porte-parole lors de mouvements contestataires, et en militant pour le Parti Libéral. L'année 1929 s'avéra charnière dans sa carrière politique. Il fut élu député à la Chambre des représentants, gagna de nombreux cas en tant qu'avocat, mais l'évènement qui l'a fait connaître auprès des classes populaires, et qui favorisa son ascension fulgurante, fut la crise des bananeraies, historiquement appelée « le Massacre des bananeraies ».

En 1928, le pays connaissait ses premières révoltes ouvrières, des conflits générés par la United Fruit Company. Cette compagnie américaine d'importation fruitière, implantée à Cienaga au nord de la Colombie, faisait l'objet d'une protestation syndicale à propos des conditions de travail, des salaires et des droits syndicaux. Ces revendications avaient été communiquées à la direction, mais le gouvernement colombien intervint aussitôt dans cette affaire en adoptant une loi qui limitait les droits des travailleurs et qui, par le fait même, rendait illégales leurs revendications. Cette action mit fin aux négociations avec les dirigeants de la United Fruit Company. Le 12 novembre 1928, les travailleurs entamèrent une grève générale. En guise de réponse, le gouvernement envoya 1500 soldats et — face à la révolte de plus en plus vive — déclara l'état d'urgence, d'une part, et d'autre part, donna au Général Cortés Vargas les pleins pouvoirs. Le 5 décembre 1928, entre 4000 et 5000 grévistes se regroupèrent à la gare de Cienagà. Dans la nuit du 5 au 6 décembre, sous le commandement du Général, l'armée organisa une attaque sanglante, dont le nombre de morts demeure inestimable à ce jour. Selon les différents témoins, ce nombre est estimé à plus ou moins mille morts.

Après cet incident, Gaitan se rendit sur les lieux pour enquêter, avec l'intention de publier les informations recueillies. Il plaida en faveur des travailleurs et dénonça vivement la répression engagée par le gouvernement. Les audiences auront duré deux semaines, pendant lesquelles Gaitan s'insurgea et demanda réparation pour les familles des travailleurs assassinés. En devenant un véritable débat public, son plaidoyer contre le gouvernement prit une ampleur considérable et trouva ainsi écho au sein de la classe ouvrière. Gaitan devint l'emblème national de la défense des travailleurs. Il parvint même à obtenir la libération des grévistes incarcérés. Il représentait désormais la figure du peuple rassemblé.

Son poste de député lui permit de proposer des réformes sociales. En contrepartie, il essuya plusieurs refus : les autres députés jugeaient ses réformes trop socialistes. Déçu par le gouvernement, de même que par certaines factions à l'intérieur du Parti Libéral, Gaitan décida de rompre les liens avec le Parti afin de poursuivre sa démarche au sein d'une nouvelle formation politique, l'UNIR (Union Nacional Izquierdista Revolucionaria), fondée en 1933. Il dut toutefois renoncer à son projet — sous la pression du gouvernement Conservateur et de certains Libéraux — pour ensuite réintégrer le Parti. Son retour aura été provoqué, entre autres, par une manifestation qu'avait organisée l'UNIR, manifestation à laquelle il avait participé et qui s'était terminée sous les coups de feu de la police et des quelques libéraux présents ce jour-là. Cet incident fit quatre morts. Gaitan poursuivit néanmoins son ascension : il devint maire de Bogotá en 1936, magistrat en 1939, ministre de l'éducation en 1940, président du sénat en 1942, puis ministre du travail d'octobre 1943 à juin 1944. Ce fut en 1944 qu'il se lança dans la course à la présidence.

Sa popularité grandissante lui permit de rassembler une grande partie de la population et de faire prospérer un nouveau mouvement national, rassembleur et déroutant pour ses adversaires : le Gaitanisme. Il fit une campagne anti-oligarchique qui visait autant les Libéraux que les Conservateurs. Il fut proclamé *candidat du peuple* par ses partisans le 23 septembre 1945. C'était la première fois qu'un troisième parti s'inscrivait dans le paysage politique en Colombie; Gaitan se positionnait donc comme une alternative. Le 5 mai 1946, le conservateur Mariano Ospina Pérez gagna les élections. Gaitan se retrouva en troisième position derrière le candidat officiel du Parti Libéral Gabriel Turbay. Il reprit ses activités politiques en sachant que cette élection, quoi qu'il arrive, n'était qu'un test et que la

prochaine serait la bonne. Gaitan organisa, le 7 février 1948, la « Marche du silence » en réaction à la violence qui caractérisait la vie politique de son temps. Cent mille Colombiens étaient descendus dans les rues de la capitale, en silence, jusqu'à la place Simón Bolívar. Cette démonstration de force et de détermination de la population inquiéta les dirigeants du pays; ceux-ci voyaient en Gaitan un adversaire redoutable.

Le 30 mars de cette même année eut lieu, à Bogotá, la neuvième Conférence Pan Américaine : un ensemble de réunions diplomatiques qui rassemblait les dirigeants de 21 pays des Amériques. Gaitan fut toutefois exclu de cet événement. Le 9 avril, à 13h05, Gaitan quitta son bureau; à sa sortie, il fut abattu. « Mataron a Gaitan, mataron a Gaitan⁹ », criaient les gens. Celui qui était craint par le gouvernement se trouva hors d'état de nuire. Depuis cet événement, les témoignages de la génération « Gaitan » révèlent qu'un traumatisme collectif est encore présent : les cicatrices laissées par la mort de Gaitan n'ont jamais été refermées par la suite.

Bogotá fut mis à feu et à sang pendant une semaine. Les institutions religieuses et toutes celles qui représentaient le pouvoir furent saccagées et incendiées par la population. Les hommes commencèrent à s'armer grâce à la police, notamment, qui distribuait des armes à feu aux civils. La machette, peu à peu, céda la place au fusil. La première journée fit 3000 morts. Les corps affluaient vers les cimetières où ils étaient entassés en attendant d'être jetés dans les fosses communes. La Conférence Pan Américaine fut quant à elle maintenue, mais déplacée au nord de Bogotá. Cet événement, connu sous le nom de *Bogotazo*, fut à l'origine de *La Violencia*. La révolte née à Bogotá se propagea dans tout le pays, et plus particulièrement dans les zones rurales.

1.2. La Violencia (1948-1953)

Pendant près de cinq ans, Libéraux et Conservateurs se sont affrontés, en dehors de l'exercice démocratique, au moyen d'assassinats et de massacres de part et d'autre, poussant ainsi des milliers de Colombiens à quitter les campagnes. Les assassinats et les attentats

⁹ « Ils ont tué Gaitan, ils ont tué Gaitan »

étaient devenus de véritables armes politiques; la corruption, le paramilitarisme et le trafic des narcotiques¹⁰ menèrent à des activités parapolitiques¹¹ d'extrême-droite.

Plusieurs milices virent le jour au cours de cette période; il s'agissait de petits groupes marginaux, armés, avec à leur tête des hommes prêts à tout pour obtenir le pouvoir. Ont alors émergé les *Pajáros*, des civils armés dont les activités se résumaient à éliminer les libéraux en les rayant de la carte politique. Les *Chulavitas* formaient quant à eux, une police parallèle (mise en place par l'État) dont l'objectif était de freiner les paysans et/ou les guérilleros libéraux qui avaient formé des groupes d'autodéfense.

Les insurgés, de leur côté, manifestaient leur désir d'entreprendre différentes luttes. La préoccupation des guérillas libérales était de prendre le pouvoir aux mains des Conservateurs. Dans les zones rurales, les chefs libéraux étaient souvent propriétaires de petits terrains gérés par les autres membres de leurs familles. Certaines de ces familles — les *Bautistas*, les *Franco*s et les *Fonseca*¹² — étaient en désaccord avec la direction du Parti; ils se sentaient trahis et souhaitaient rompre les liens avec le Parti. Quant aux paysans qui formaient des groupes d'autodéfense, ils utilisèrent *La Violencia* comme d'un prétexte pour entreprendre une lutte, contre le pillage incessant des ressources nationales. Les Libéraux et les Conservateurs se vouaient une haine réciproque; cette tension dans la relation entre les deux partis empêchaient toute forme de lutte sociale. Toute transformation du système politique était désormais impossible : lutter se résumait à faire tomber des têtes. Ricardo Rojas, un guérillero actif pendant ces années-là, jugea préférable d'abandonner la lutte armée.

« je comprends qu'il n'y a pas d'objectif clair dans aucune de ces organisations, pour faire tomber le pouvoir en place dans le but de donner un bien être au peuple¹³. »

¹⁰ Voir à ce sujet Maurice Lemoine, « Cultures illicites, narcotrafic, et guerre en Colombie », *Le Monde diplomatique*, France, janvier 2011, consulté sur le site www.Lemondediplomatique.fr le 18 juin 2010.

¹¹ Voir à ce sujet, Pascale Mariani et Roméo Langlois, « Le scandale des paramilitaire colombiens éclabousse Uribe », *le Figaro*, France, 24 avril 2008, consulté sur le site www.lefigaro.fr le 18 juin 2010.

¹² Ricardo Rojas cité dans, *Las guerras de la paz*, Olga Behar, Bogotá, Planeta, 1986, p.18.

¹³ *Ibid.*, p.21.

Mais de nombreuses guérillas, telles que les FARC (forces armées révolutionnaire de Colombie), furent créées au cours de cette période.

Pendant les années de *La Violencia*, les Conservateurs étaient demeurés au pouvoir et s'assurèrent, entre autres, que le Parti Libéral soit exclu des élections présidentielles. Cette décision provoqua des remous dans la société et mena au renforcement des groupes rebelles. Cette situation chaotique incita le gouvernement à réagir violemment en faisant appel aux *Chulavitas*. Ces représentants de l'ordre, déployés dans les zones en conflit, jouissaient d'une totale impunité : leurs actions étaient dirigées autant vers les politiciens et les militants du Parti Libéral que vers les familles de ces derniers, leurs pères, leurs mères, leurs femmes et leurs enfants. À la suite des assassinats, des exécutions et des viols collectifs orchestrés par les *Chulavitas*, la population éprouva le désir de se venger. La vie devint une vendetta continuelle.

Pour mettre fin à la guérilla, l'armée essaya de regagner la confiance des habitants victimes des *Chulavitas*. Cette stratégie porta ses fruits et quelques zones furent pacifiées. Les interventions de l'armée, entre 1951 et 1952, causèrent néanmoins beaucoup de dommages et menèrent à la désertion des terres agricoles (celles-ci furent ensuite rachetées à prix dérisoire, par des membres du Parti Conservateur. L'impopularité des *Chulavitas* et des Conservateurs permirent aux guérillas de prendre de l'expansion : aux yeux de plusieurs personnes, le guérilléro incarnait la figure du sauveur; une grande partie de la population paysanne décida de s'engager dans une guérilla.

« La population s'unissait contre le gouvernement, la guérilla grandissait toujours plus, et les partis politiques traditionnels comprirent que par cette voix, arriverait le chaos en Colombie. De la haine Libéraux-Conservateur, nous étions en train de passer à un vrai problème de lutte de classes. Alors à surgit l'alternative militaire et Rojas Pinillas est arrivé au pouvoir¹⁴. »

1.3. Le Général Rojas Pinilla (1900-1975)

En 1953, le nombre de gens assassinés (morts au combat, disparus ou tués dans la rue) représentait près de 2% de la population. La Colombie était donc confrontée à une crise

¹⁴ José Joaquín Matallana, Général de l'armée colombienne cité dans, *Las guerras de la paz*, Olga Behar, Bogotá, Planeta, 1986, p.29.

sociopolitique qui semblait sans issue. Le Parti Conservateur était divisé en deux clans : ceux qui soutenaient le Président Laureano Gómez, d'une part, et d'autre part ceux qui — mécontents du gouvernement — soutenaient la famille Ospina, dont faisait partie l'ex-président Mariano Ospina Pérez. Ce dernier s'était stratégiquement rapproché du Général Rojas Pinilla afin de faire alliance avec l'armée pour assurer un changement de cap dans la vie politique.

En raison des problèmes de santé du Président Laureano Gómez, le Ministre de la guerre, Roberto Urdaneta, fut désigné président par intérim en 1951. Profitant de cette opportunité, les partisans de la famille Ospina, dont le Général Rojas, offrirent à Urdaneta de demeurer au pouvoir, et ce même après le retour du Président Gómez. Mais ce dernier refusa. Ce fut donc le Général Rojas — appuyé par Mariano Ospina Pérez, Roberto Urdaneta et plusieurs autres politiciens — prit le pouvoir grâce à un coup d'état, le 13 juin 1953. Cinq jours plus tard, l'Assemblée nationale approuva le nouveau statut du Général.

Puisque le pouvoir n'était plus uniquement entre les mains du Parti Conservateur, les guérillas libérales décidèrent de déposer les armes; la lutte contre les Conservateurs n'avait désormais plus de sens. Les guérillas avaient confiance en le Général Rojas, notamment en raison de ses actions visant à démanteler les *Chulavitas*. Au sein de la population, Rojas était perçu comme un modérateur situé en dehors de la classe politique. Les Conservateurs lui avaient permis d'accéder au pouvoir, mais Rojas ne représentait pas l'oligarchie, il n'était pas lié aux grandes familles dirigeantes.

Des guérilleros avaient néanmoins poursuivi leur lutte armée contre le gouvernement. Certains d'entre eux luttèrent puisqu'ils craignaient d'être assassinés s'ils retournaient à la vie civile; les autres, profondément marxistes, considéraient tout simplement qu'il était essentiel de poursuivre les actions des guérillas.

Pour en finir avec ces milices paysannes, le Général Rojas organisa une incursion militaire dans les zones contrôlées par les guérillas. Des affrontements entre les partisans libéraux et les partisans conservateurs avaient encore toutefois lieu ici et là dans les campagnes. Les *Pájaros* sévissaient toujours et organisaient des massacres qui décimaient les populations des

villages. Les opérations militaires organisées par Rojas échouèrent donc totalement. Politique, confrontation armée et lutte populaire se confondaient, dans l'impunité totale.

Cette tension politique fut suivie par un armistice qui ordonnait la libération des guérilleros. L'armistice s'avéra toutefois un cadeau empoisonné pour certains des amnistiés qui furent assassinés dès leur sortie de prison.

En plus de mettre fin à la *Violencia*, le Général Rojas Pinilla accomplit, pendant son mandat, d'autres réformes économiques et sociale. Son programme se présentait comme « un mouvement chrétien nationaliste » qui s'appuyait, d'une part, sur les principes de paix et de justice préconisés par l'Église catholique, et d'autre part sur un souverainisme inspiré de celui de Simón Bolívar¹⁵. Le régime imposé par Pinilla valorisait le patriotisme, le travail, l'éducation, de même que le développement des technologies de communication. L'objectif était de rassembler les Colombiens autour de thèmes nationaux.

Ses réformes furent concrétisées par des projets tels que la construction d'un aéroport national, d'un chemin de fer, ainsi que par le développement de l'urbanisme. Rojas s'intéressa également au développement des nouveaux moyens de communication (télévision, téléphone). Sur le plan de l'éducation, son gouvernement fut à l'origine du SENA¹⁶, de la construction d'écoles dans les zones rurales et de la création d'universités dans les villes. Il créa la SENDAS (Secrétariat National d'Assistance Sociale) et l'*Office de réhabilitation et secours* pour venir en aide aux victimes de la violence, d'une part, et d'autre part pour favoriser la réinsertion des guérilleros. Il s'appliqua par ailleurs à faire reconnaître les droits politiques des femmes, qui obtinrent le droit de vote en 1954. Rojas était parvenu, par ses actions, à obtenir le soutien d'une partie de la population, notamment dans le secteur ouvrier.

Le 3 juin 1954, le Général Rojas Pinilla fut reconduit pour un deuxième mandat par l'Assemblée nationale.

¹⁵ Le Général Simón Bolívar (1783-1830) était un révolutionnaire Vénézuélien surnommé *El Libertador* (le Libérateur).

¹⁶ Le Service National d'Apprentissage est un institut de formation professionnelle. Créé en 1957, le SENA répondait à la demande des entreprises qui avaient besoin de main d'œuvre. Aujourd'hui, en 2011, cet établissement offre des formations dans tous les secteurs de l'industrie, du commerce, de l'éducation et de l'administration. (Source : www.sena.edu.co)

Le Général Rojas avait cependant décidé de se désengager du Parti Conservateur qui l'avait mené au pouvoir. Il créa donc « La troisième force », mieux connu sous l'appellation « Mouvement d'Action Populaire ». Les Conservateurs s'opposèrent farouchement à ce nouveau parti: ils reconnaissaient en Rojas ce qu'ils avaient vu en Gaitan, c'est-à-dire une force prête à déstabiliser la bipartition du système politique. En peu de temps, l'opposition s'organisa pour disposer des moyens qui leur permettraient de renverser le gouvernement.

Les journaux devinrent une arme de prédilection : l'opposition scrutait et critiquait chaque décision du gouvernement par l'entremise des médias. Ils obtinrent ainsi l'appui de l'Église, de la bourgeoisie et de la classe étudiante qui, chacune, s'opposaient à la dictature militaire. Le 9 juin 1955, une manifestation étudiante mena au décès de douze personnes; le climat sociopolitique commençait à s'envenimer de nouveau. Rojas Pinilla décida de censurer et, ultérieurement, de supprimer deux des principaux périodiques publiés par l'opposition. Avec ces actes de répression, Pinilla mettait sa présidence en danger. Ses opposants craignaient de nouveaux débordements et décidèrent de mettre sur pied le *Frente Nacional*.

1.4. *El Frente Nacional* (Le Front National) (1957-1974)

Les Libéraux et les Conservateurs se réunirent en Espagne, le 24 juillet 1956, pour signer l'Accord de Benidorm. Celui-ci avait pour objectif de faire reconnaître aux deux partis leur part de responsabilité dans cette crise politique qui mena, ultimement, à la création du Front National.

Dans le but d'instaurer un nouveau régime politique en Colombie, les hommes de pouvoir organisèrent un plébiscite national qui modifierait la constitution. La population avait été appelée à se prononcer *pour* ou *contre* certains changements susceptible de résoudre la crise socio-politique. Le plébiscite, par contre, n'émettait aucune précision quant à la possibilité d'instituer un système d'alternance des partis politiques, c'est-à-dire un système qui empêcherait la participation d'un troisième parti aux élections présidentielles. Les accords furent néanmoins prononcés, et le plébiscite approuvé, de sorte que le Front National devint

officiel à partir du 20 juillet 1957 : les Conservateurs et les Libéraux allaient systématiquement s'échanger les pouvoirs, à tous les quatre ans, jusqu'en 1974.

Le 10 mai 1957, le Général Rojas fut contraint de renoncer à la présidence en raison des pressions exercées sur lui par le Front National. Ce fut l'armée qui assura, entre mai 1957 et août 1958, la transition entre le régime de Rojas et celui du Front National. Le premier candidat du Front National fut Alberto Lleras Camargo, un représentant du Parti Libéral.

Au cours de son mandat, Lleras Camargo initia un nouveau dialogue avec les chefs des guérillas afin d'entreprendre, dans tout le pays, un processus de pacification. Il mit également sur pied une commission d'enquête pour mettre en perspective les causes et les conséquences de *La Violencia*. Cette commission regroupait des membres des deux partis du Front National, des membres de l'Église et de l'armée. Ceux-ci parcoururent les zones en conflit afin de rencontrer les chefs *Venganza* (vengeance), *Chispas* (étincelle), *Peligro* (danger) et *Revolucion* (révolution). La commission publia son rapport après huit mois d'investigation. Dans ce rapport, le gouvernement Conservateur était tenu responsable du conflit qui, en 1953, avait mené à *La Violencia*. À la lumière des témoignages recueillis, le gouvernement Camargo n'eut d'autre choix que de proposer des lois favorisant la réhabilitation des guérilleros, d'une part, et des lois visant à rendre aux paysans les terres que les Conservateurs leur avait volées, d'autre part. Ces lois ne firent toutefois pas l'unanimité; beaucoup de gens hauts placés accusaient le Président de traiter avec des criminels et des meurtriers. Aussitôt que le mandat de Lleras Camargo fut terminé, les Conservateurs — au pouvoir pour les quatre prochaines années — prirent la décision de confronter de nouveau les guérillas.

Entre 1958 et 1959, le Général Rojas fut jugé, puis condamné à l'inéligibilité politique. Le tribunal supérieur lui rendit toutefois, sept ans plus tard, le droit de participer à la vie politique. Entre temps, ses partisans créèrent un nouveau parti, l'ANAPO (*Allianza Nacional Popular*). Mis sur pied en 1962, l'ANAPO n'avait pas de position politique claire dans la mesure où le discours nationaliste de Rojas s'appuyait sur différents courants de pensées. L'ANAPO préconisait un nationalisme ambivalent, à cheval entre la gauche et la droite, et présentait par conséquent un électorat fort éclectique. Ce nouveau parti réunissait des partisans conservateurs attachés aux valeurs cléricales, des partisans libéraux en faveur des réformes socio-économiques, des intellectuels influencés par le courant anti-impérialiste, et

des travailleurs-ouvriers redevables aux actions du Général Rojas. Le Général entreprit d'ailleurs de s'opposer au Front National lors des élections de 1962; il tenta, cette année-là, de devenir le candidat officiel de l'ANAPO, mais sa participation fut rejetée, déclarée illégale en raison de sa condamnation. L'ANAPO gagnait toutefois du terrain et, peu à peu, occupait de plus en plus d'espace dans le paysage politique. En 1970, l'ANAPO était devenue l'opposition. Le Général Rojas Pinilla obtint la permission de renouveler sa candidature pour les présidentielles. Le résultat de l'élection du 19 avril 1970 donna gagnant, avec 40,6% des votes, le Conservateur Misael Pastrana Borrero. L'ANAPO récolta quant à elle 39,4% du vote populaire. Le résultat extrêmement serré, de même que les procédures de comptage par moments douteuses, furent contestées par l'ANAPO qui accusa le gouvernement de fraude électorale. Le gouvernement préféra ne pas donner suite à ses accusations. Le Général Rojas préféra quant à lui reconnaître la victoire de son adversaire et, pour préserver la paix sociale, appela la population à faire de même.

Après la défaite de Rojas, et après avoir constaté que l'exercice démocratique n'entraînait aucun changement réel, plusieurs militants de l'ANAPO — provenant surtout de l'aile gauche du Parti — furent contraints d'admettre que les forces politiques alternatives étaient dans l'impasse. Ce 19 avril 1970 aura eu des répercussions immédiates sur la Colombie contemporaine dans la mesure où il aura provoqué l'émergence d'une nouvelle force de rébellion : le « Mouvement du 19 avril », mieux connu sous le nom de M-19.

1.5. M-19 (1974-1991) et AD M-19 (1991-1992)

Au début des années 1970, les guérillas (FARC, ELN, EPL) étaient en rupture avec la gauche colombienne. Celle-ci présentait, par conséquent, un important déséquilibre ainsi qu'un manque d'unité dans ses actions politiques. L'ANAPO ne fut pas épargnée et vit son aile gauche se détacher, peu à peu, pour former l'ANAPO socialiste. Les représentants de l'ANAPO socialiste Alvaro Fayad, Ivan Marino Ospina et Jaime Bateman Cayon formèrent ensuite une nouvelle guérilla, le M-19 : un mouvement rebelle qui rassemblait des gens de tous les champs d'activité (syndicalistes, étudiants, travailleurs, intellectuels, guérilléros). Ce

mouvement se revendiquait d'un certain nationalisme, c'est-à-dire un nationalisme à la fois progressiste et spécifiquement colombien.

Les créateurs du M-19 choisirent le mot « mouvement » pour désigner leur regroupement puisque ce mot, selon eux, suggérait l'idée d'un rassemblement populaire; un rassemblement de gens avançant dans une même direction, vers un même objectif : la révolution. Le nombre « 19 » réfère quant à lui à la date du 19 avril 1970, date d'une possible fraude électorale.

À ses débuts, le M-19 était une guérilla urbaine : son champ d'action était limité à l'intérieur des villes. L'une de leurs actions marquantes s'avéra le vol de l'épée de Simón Bolívar en 1974. Ce coup d'éclat permit au M-19 de se faire connaître. Sur le plan symbolique, l'épée de Bolívar représentait l'indépendance de l'Amérique latine. Pour le M-19, voler cette épée était une façon de rendre hommage à Simón Bolívar et de réactualiser l'importance de la lutte pour la liberté. L'épée ne fut rendue qu'après la démobilisation du M-19 en 1990.

L'épée de Simón Bolívar entre les mains du M-19



Entre 1974 et 1979, les actions du M-19 étaient *a priori* urbaines. Il y eut entre autres la conception d'un périodique mensuel, de même que des campagnes d'alphabétisation, de propagande, et des détournements de camions de lait dans le but de redistribuer le lait dans les quartiers défavorisés.

« La stratégie du M-19 était de s'inscrire dans le secteur populaire. Le but était de partager une certaine vision de la politique colombienne avec des gens qui vivaient dans tous les coins du pays. Ça, c'était clandestin. Et d'un autre côté, il y avait les activités *militaires* pour trouver du financement et de la nourriture à redistribuer dans la communauté¹⁷. »



© Centre de documentation Cultura y Paz

L'année 1979 fut marquée par le début d'une guérilla rurale ainsi que par une forte répression militaire. Le M-19 prit alors les armes avec l'intention de se défendre, voire de provoquer une insurrection populaire, au cas où un incident comme celui du 19 avril 1970 venait à se

¹⁷ Témoignage de Rodrigo Restrepo, enregistré le 17 juillet 2010. Ce jour-là, j'ai enregistré une conversation entre trois anciens membres du M-19 dont mon père et ma mère. Ils racontent à tour de rôle ce représente, pour eux, leur participation dans ce mouvement révolutionnaire.

répéter. Ce fut à ce moment qu'une opération surnommée *Las armas del Canton* (les armes du Canton) fut organisée. Cette mission s'avéra marquante dans l'histoire du Mouvement. En contrepartie, elle servit de prétexte au gouvernement, donc à l'armée, pour déclarer la guerre au M-19.



© Centre de documentation Cultura y Paz

L'opération consistait à creuser un tunnel menant au dépôt d'armes situé dans un des quartiers de l'armée. Une maison en face du dépôt devait servir de point de départ à l'opération. Le chantier se termina le 31 décembre 1978 et, au lendemain du Jour de l'An, le M-19 subtilisa près de sept milles armes. Le gouvernement ordonna aux généraux de prendre les mesures nécessaires pour retrouver et récupérer ces armes. Ce fut donc le début d'une longue période de perquisitions, d'arrestations et de recours à la torture.

Cela marqua également l'arrivée des *Moviles* (les « Mobiles ») au sein du M-19 : de petits groupes armés, situés dans les zones rurales et installés dans les montagnes. Les affrontements s'intensifièrent au fur et à mesure que des *Moviles* étaient déployés dans les campagnes. La guérilla urbaine devint ainsi une guérilla rurale. Or, les campagnes constituaient un terrain qui avait été jusque-là peu pratiqué par le M-19, ce qui favorisa

l'armée au cours de leurs affrontements. De nombreux militants perdirent la vie dans des combats inégaux; leurs cadavres — enterrés par des militaires dans des fosses communes — ne furent jamais retournés à leurs familles. Les militants qui habitaient en zone urbaine furent quant à eux successivement arrêtés.

En 1980, le M-19 dut faire face à un groupe de mercenaires surnommé le MAS : *Muerte A Secuestradores* (Mort aux Séquestrateurs). Ce groupe fut créé après que le M-19 ait séquestré Marta Nieves Ochoa, la sœur des frères Ochoa qui étaient liés étroitement au Cartel de Medellín. La mafia répliqua immédiatement à ce séquestre en créant une cellule de mercenaires (le MAS) dont la tâche était d'éliminer certains membres du M-19. Deux ans plus tard — aussitôt que le Président de la Colombie décida de reconnaître l'existence du MAS — le M-19 négocia un cessez-le-feu avec la mafia.

Cette même année, le M-19 prit contrôle de l'ambassade de la République Dominicaine avec l'intention d'exiger la libération de 320 prisonniers politiques. Parmi les otages, il y avait entre autres les ambassadeurs des États-Unis, d'Israël et d'Égypte. Les négociations avaient été menées, pendant 60 jours, par Carmenza Cardona, surnommée « la Chiqui » (la Petite). Au final, le gouvernement refusa la libération des prisonniers politiques. Les ambassadeurs furent quant à eux relâchés, mais cette opération permit néanmoins d'amorcer un débat sur le statut de prisonnier « politique », d'une part, et sur la nécessité d'initier un dialogue pour la paix, d'autre part.

De nombreuses négociations furent entreprises entre 1982 et 1986 en même temps que l'organisation subit la perte de plusieurs de ces fondateurs pour la plupart assassinés.

Durant l'année 1983, Jaime Bateman Cayon, fondateur et figure notoire du M-19, proposa discrètement au Président Belisario Betancourt — par l'entremise du Ministre des communications — d'initier un processus de pacification ainsi qu'un dialogue éclairé entre le peuple et le gouvernement. Ce projet fut toutefois abandonné, deux mois plus tard, en raison du décès prématuré de Jaime Bateman, le 28 avril 1983, mort dans un accident d'avion. Cette mort fut considérée suspecte, notamment parce que le corps du défunt demeura introuvable pendant 9 mois.

En 1984, la formation d'une commission pour la paix fit en sorte que le M-19 et les élus politiques reprissent contact, cette fois-ci par la voie du dialogue. Les commandants du M-19, du EPL (*Ejército Popular de Liberación*) signèrent, le 24 août, un cessez-le-feu avec le gouvernement de Belisario Betancourt. Cet événement fut surnommé *Los Acuerdos de Corinto* (Les Accords de Corinto¹⁸). La trêve n'aura toutefois pas duré, puisqu'un mystérieux attentat eut lieu, peu de temps après, contre plusieurs militants du M-19, dont Antonio Navarro Wolf (porte-parole du Mouvement). Même s'il ne fit aucun mort, cet attentat mit fin, en 1985, aux Accords de Corinto.

Cette année-là — quelque temps après la mort d'Ivan Marino Ospina, signataire du premier cessez-le-feu —, le M-19 organisa une opération qui souleva la controverse dans l'opinion publique. Le 6 novembre 1985, à onze heures quarante du matin, 35 membres du M-19 entrèrent dans le Palais de Justice qui était situé en plein cœur de Bogotá¹⁹. Le Mouvement voulait dénoncer le Président Betancourt et son gouvernement de ne pas avoir respecté les accords de paix, de vouloir « empêcher la participation citoyenne pour trouver des solutions politiques à la profonde crise sociale que vit la nation colombienne et de promouvoir la guerre fratricide...de rompre le cessez-le-feu à travers d'incessantes agressions contre le soulèvement armé des forces populaires qui ont souscrit l'accord...d'imposer une politique économique et social qui va en contre sens des propositions de paix²⁰...» Le but de cette action était de faire comparaître, symboliquement, le Président Betancourt devant la Justice. Celui-ci jugea cette option impensable et décida de ne pas négocier. Deux heures après l'entrée du groupe de guérilleros, l'armée intervint avec des hommes à bord de chars d'assaut. Cet affrontement dura 28 heures et fit 111 victimes : 76 victimes parmi les gens présents au Palais de Justice, de même que 35 victimes parmi les membres du M-19.

¹⁸ Ville Située dans le Département du Cauca au sud-Ouest de la Colombie.

¹⁹ Cette phrase est en parties tirée du témoignage de Humberto Murcia Ballén, survivant, cité dans, *las guerras de la paz*, Olga Behar, Bogotá, Planeta, 1986, p.405-413.

²⁰ « De impedir la expresión y participación ciudadana en la búsqueda de soluciones políticas negociadas a los profundos antagonismos sociales que vive la nación colombiana y de promover la guerra fratricida...de romper la tregua mediante continuas agresiones contra las fuerzas populares alzadas en armas que suscribieron el acuerdo...de implementar una política económica y social en contravía a cualquier propósito de paz », *Ibid.*, p.406.

Après cet incident, une dizaine de victimes furent portées disparues; leurs cadavres ne furent jamais retrouvés. Étrangement, quelques-uns des cadavres retrouvés semblaient avoir été tués à bout portant par des balles provenant des armes utilisés par les militaires. Les rapports d'autopsies révélaient que plusieurs des victimes avaient été tuées, en effet, par les armes du gouvernement. Selon le M-19, l'armée avait clairement tué certains des civils qui étaient sortis vivants du Palais de Justice; l'armée aurait ainsi procédé à ces assassinats afin d'entacher la réputation du Mouvement. La version du gouvernement suggérait quant à elle que la prise du Palais de Justice fut financée par la mafia, et plus particulièrement par le cartel de Medellin. Contestée par le M-19, cette version ne fut jamais attestée²¹. L'Histoire considère, encore aujourd'hui, la prise du Palais de Justice comme un holocauste dont les causes demeurent mystérieuses.

Les années 1986 à 1990 marquèrent la fin du M-19. Ces années furent ponctuées par des affrontements entre le Mouvement et l'armée dans plusieurs régions, ainsi que par l'assassinat de plusieurs militants dont Alvaro Fayad (1946-1986), l'un des fondateurs du M-19.

Pour trouver une porte de sortie au conflit armée, le M-19 convoqua les autres guérillas, les partis politiques et d'autres organismes tels que des syndicats et des groupes d'étudiants. La ville d'Ibague accueillit ainsi la Rencontre Nationale pour la Paix, en 1989. Au cours de la Rencontre, quelques politiciens s'étaient réunis dans le bureau présidentiel afin d'élaborer une nouvelle charte constitutionnelle. En octobre 1989, la Conférence nationale du M-19 organisa un plébiscite: sur les 230 militants du Mouvement 227 décidèrent de déposer les armes, de réintégrer la vie civile et de constituer un parti politique officiel. Le gouvernement approuva donc une loi de « remise de peine » pour les guérilleros qui avaient abandonné la lutte armée. Le M-19 procéda à son démantèlement, le 8 mars 1990, et déposa les armes pour toujours.

Le Mouvement du 19 avril devint ainsi l'AD M-19 (AD signifiant Alliance Démocratique). Le parti se présenta aux élections de 1991. Leur candidat, Carlos Pizarro, fut assassiné dans les semaines qui suivirent le déclenchement des présidentielles. Le candidat par intérim,

²¹ Voir à ce sujet, auteur inconnu, « Hubo narcos en la toma del palacio », *Semana*, Bogotá, 10 octobre 2004, consulté sur le site www.semana.com, le 26 juin 2010.

Antonio Navarro Wolf, obtint 12% des voix. L'AD M-19 participa néanmoins à la création de la nouvelle constitution en 1991; c'était l'une des revendications du M-19 pendant les négociations avec le gouvernement.



© Centre de documentation Cultura y Paz

Le M-19 et l'AD-M19 n'existent plus aujourd'hui. Les militants et les membres du parti ont rejoint, en majorité, le *Polo Democratico Alternativo*, principale formation politique de la gauche colombienne.

Mes parents se sont impliqués dans le M-19 entre 1974 et 1980. Incarcérés en 1980 et libérés en 1982, ils se sont réfugiés en France, où ils ont continué à militer au sein de l'AD-M-19 jusqu'en 1991.

CHAPITRE II

AUSSI LOIN QUE JE ME SOUVIENNE...

J'ai toujours su que mes parents avaient quitté la Colombie pour des raisons politiques. Quand, où, comment je l'ai appris? Je ne sais pas, je n'ai pas le souvenir d'avoir posé de questions. Mais j'ai l'impression de savoir depuis toujours. Cette impression s'est développée au fil du temps, à partir d'images et de sons, d'événements et d'expériences qui demeurent encore présents dans ma mémoire, et qui appartiennent à ce qu'on nomme l'enfance. Ces souvenirs n'ont pas d'origine précise, sinon dans l'oreille et le regard d'une enfant attentive, ainsi que dans l'apprentissage d'une langue maternelle.

2.1 Une histoire de famille

Pour l'enfant que j'étais, l'histoire de mes parents n'était pas l'Histoire qu'on enseignait dans les livres; c'était une histoire imaginaire, voire imaginée...

c'était d'abord des visages, des récits, des fêtes, des assemblées et des paysages qui me semblaient loin...

c'était de la musique, des rires, beaucoup de rires, et d'autres enfants...

c'était ma mère qui me racontait comment leur ami — *celui qui va rester ce soir* — avait perdu sa jambe à cause d'une grenade; on le surnommait désormais *Pata de palo*; j'étais terrifiée par sa jambe de bois qu'il enlevait, la nuit, lorsqu'il venait dormir à la maison...

c'était une histoire que ma mère m'avait racontée, l'histoire du petit soldat qui lui avait laissé la vie sauve; un petit soldat qui décida de l'épargner — et s'il avait tiré? — parce qu'elle avait l'air d'un enfant...

c'était un tableau réalisé par Camilo, le frère de mon père, qui illustrait une bataille et des hommes blessés (dont mon père) qui agonisaient sur le sol...

c'était *Lucia, La Chiqui, El Mono, El Bobo*, des surnoms avec lesquelles mes parents et leurs amis masquaient leurs identités...

c'était ma tante, Gisela, morte au combat à l'âge de 19 ans, et Camilo, mon oncle, assassiné dans une rue de Cali...

c'était la cicatrice d'une blessure par balle sur le bras de ma mère, et une autre sur la jambe de mon père...

c'était un album avec des photos de leur mariage dans la prison El Barne; des photos sur lesquelles de jeunes amoureux s'embrassaient pendant que hommes, femmes et enfants hurlaient de joie derrière des barreaux...

et à la fin de cet album, il y avait un dessin, un portrait de ma mère; elle avait le regard perdu, l'air triste; elle venait d'arriver en France.

C'est donc avec douleur, mais souvent avec bonheur, que mes parents m'ont laissés, sans même le vouloir, leur histoire en héritage.

Eux

Lorsque nous étions enfants, mon frère et moi participions, avec nos parents, à tous les événements culturels et/ou politiques qu'organisait la communauté franco-colombienne. Il y avait souvent des réunions festives, à la maison ou à l'extérieur. Les gens entraient et sortaient, les visages se succédaient, les lieux aussi. Il y avait ceux qui s'étaient exilés en France, et ceux qui s'étaient exilés ailleurs, sur différents continents, mais qui étaient de passage en France pour quelques jours. Je comprenais peu à peu les raisons qui avaient mené mes parents et leurs camarades à s'exiler; je me rendais de plus en plus compte que le fait d'avoir immigré n'était pas le seul point que ces personnes avaient en commun.

Ils avaient en commun des gestes amples qui fouettaient l'air, des mains bavardes prêtes à participer à tous les débats, un regard alerte et un rire résonnant. Ils s'appelaient toujours par leurs pseudonymes, c'est-à-dire par des diminutifs et des noms de code qu'eux seuls

connaissaient. Ils avaient tous des histoires à raconter, des expériences qui s'imbriquaient ensemble pour former une seule histoire. Les accolades fraternelles, les tapes dans le dos, les embrassades chaleureuses, donnaient un air familial à toutes ses rencontres. Chaque retrouvaille était une fête, comme si chacun retrouvait une part de lui-même dans l'autre; comme si c'était l'occasion de remonter le temps.

Il arrivait souvent qu'au détour d'une conversation, quelqu'un commençait à raconter une anecdote liée à un souvenir, un nom ou à la visite d'amis qui, parfois, étaient aussi d'anciens membres du M-19. Les adultes parlaient alors avec frénésie, comme si le passé venait à peine de se produire. Leurs paroles, ponctuées de sourires espiègles, rappelaient le caractère extraordinaire et hors-la-loi de leurs actions qui, autrefois, avaient défié l'ordre public. Les éclats de rire, les regards complices et les soupirs de nostalgie achevaient ces récits qui entraient par une oreille et ne ressortaient jamais.

La passion et l'humour avec lesquels ils racontaient leur passé ne masquaient toutefois pas complètement leurs blessures; des blessures parfois apparentes, et parfois cachées à l'intérieur d'eux-mêmes. Leurs conversations maintenaient ouvertes leurs cicatrices de guerre; lorsqu'ils discutaient ensemble, ils évoquaient inmanquablement la politique, l'exil et le déracinement forcé. Ces anecdotes étaient en quelque sorte des hommages aux disparus, ainsi qu'aux personnes qu'ils avaient dut quitter en fuyant la Colombie. Il fallait continuer à raconter leur histoire pour que ces morts ne soient pas vaines; il fallait raconter leur histoire avec passion et, dans la mesure du possible, avec humour. Pour mes parents et leurs amis, rire d'eux-mêmes, de leurs angoisses et de leurs frustrations, demeurait encore la meilleure thérapie.

Autour de nous, certaines familles s'étaient engagées politiquement, de père en fils et de mère en fille. Ces familles avaient été décimées par la guerre, laissant dans les filets de la mort des frères, des sœurs et d'autres parents. Ces morts étaient survenues prématurément, au milieu de révolutions inachevées. Il était difficile, voire impossible pour les survivants de faire le deuil de personnes dont les corps ne furent jamais retrouvés, et les assassinats jamais résolus.

Parmi ces corps mystérieusement disparus à la suite d'assassinats inexpliqués, il y avait la sœur de mon père. Elle avait 19 ans lorsqu'elle fut déclarée morte au combat. Son cadavre, probablement jeté dans une fosse commune, ne fut jamais rendu à la famille. Elle s'appelait Gisela, comme moi. L'histoire de ma famille m'avait été en parties transmise par l'entremise de ce prénom auquel je devais rendre hommage. Je craignais cependant que ce prénom puisse évoquer un souvenir douloureux chez mes parents et leurs proches. Il y avait des moments où je ne savais plus si c'était ma tristesse ou celle de mon père que je ressentais. Ou Peut-être un peu des deux. La seule idée de porter ce prénom — Gisela — me troublait. Mon père s'en rendit probablement compte lorsqu'il décida de m'écrire ces mots :

« Ma fille, tu portes le prénom de ma petite sœur qui, il y a tout juste vingt-cinq ans, à ton âge, versa son sang pour cette notion ingrate [la révolution en Colombie]. Depuis, elle gît dans un lieu gardé secret par ses prédateurs. Tu dois porter ce nom avec fierté, jamais comme un fardeau. »

L'engagement politique a toujours été primordial dans la vie de mon père. Une vingtaine d'années après le M-19, l'engagement demeure la voie par laquelle il nous transmet, à mon frère et à moi, ses convictions, ses préoccupations et ses espérances. Mais mon père parle très peu, et la plupart du temps à voix basse. Rodrigo Restrepo est un homme silencieux qui parle avec ces yeux.

Contrairement à mon père, ma mère parle beaucoup. Les mots lui manquent toutefois lorsqu'elle doit parler de son passé en Colombie. Elle se souvient encore du jour où mon frère lui a demandé pour quelles raisons nous vivions en France. Comment expliquer à un petit enfant la prison, l'exil et le choix qu'ils avaient fait d'intégrer les rangs du M-19? Elle voulait utiliser les bons mots; pour ne pas lui faire peur, elle prenait sa voix la plus douce. Elle ne voulait rien cacher, mais en contrepartie elle ne pouvait clairement pas nous dire tout ce qu'elle avait vécu. Elle voulait nous protéger.

Nous

Enfants, on nous racontait l'histoire du M-19 comme s'il s'agissait d'une histoire heureuse, pleine de camaraderie et de souvenirs agréables. « La révolution était une fête », avais-je entendu au cours d'une conversation entre mes parents et leurs amis. Cette « fête », selon

moi, n'avait jamais cessé. Elle avait encore lieu, elle était toujours dans l'air. Leurs histoires me fascinaient. J'aimais entendre les adultes raconter certaines anecdotes que je trouvais spectaculaires : le récit de missions périlleuses, d'aventures dangereuses et les histoires de clandestinité, impressionnaient la jeune adolescente que j'étais.

Mais nous, les enfants, ne devions pas tout savoir. Nos parents voulaient sans doute nous protéger de la peur, de la violence et de l'horreur. En nous révélant seulement les « bons côtés » de leur guérilla (la camaraderie, les anecdotes amusantes, les victoires), les adultes tendaient à transformer leur propre histoire; cette transformation, selon moi, leur permettait d'être en paix avec le passé. Ce passé, raconté aux enfants, devenait soudainement moins terrifiant, moins insupportable.

Nos parents avaient vécu la guerre, la torture et l'exil; nous représentions donc un véritable deuxième souffle pour eux. Ma mère m'avait déjà dit : « nous n'en pouvions plus de voir la mort autour de nous, alors nous avons décidé de donner la vie. » Ce jour-là, je compris que mes parents et les autres exilés du M-19 avaient fait des enfants pour vivre mieux, voire pour survivre. J'avais alors l'impression d'avoir une dette envers le passé, c'est-à-dire envers les survivants et les victimes de la révolution colombienne. Il y avait entre nous un lien plus fort que le lien du sang : celui de l'Histoire et de son héritage.

Je

Pendant toute mon enfance, j'ai écouté, observé et appris en silence. À l'adolescence, je suis passée de l'écoute à la parole : j'ai commencé à poser des questions et, surtout, à rechercher des réponses. Je me suis davantage intéressée au passé des personnes que je côtoyais. Comment s'étaient-elles connues? En quoi consistait leur implication dans le M-19? Les questions sont tout à coup devenues plus précises, et les récits plus détaillés, plus intimes.

Entendre parler de torture et d'humiliation, c'était un peu comme entrer dans l'intimité de tout un peuple. Je compris ainsi que l'histoire du M-19 n'était pas nécessairement heureuse : les personnages de cette histoire m'apparaissaient désormais comme des écorchés vifs et des survivants. Cette constatation me bouleversa profondément; j'étais devenue très sensible à la

souffrance et à la survivance des gens que j'aimais, puisque ces même gens constituaient en quelque sorte ma deuxième famille. Les survivants qui m'entouraient étaient devenus mes oncles, mes tantes; et leurs enfants mes amis, mes cousins et parfois mes frères.

2.2 Mon secret

Nous avions plusieurs albums de photos à la maison. L'un d'eux contenait des photos du mariage de mes parents; ces clichés avaient été pris en prison. Par l'entremise de ces photos, je voyais mes parents, âgés d'à peine vingt ans, qui se mariaient dans la cours d'*El Barne*; je pouvais aussi voir, en même temps, à quoi ressemblait une prison colombienne en 1980. Sur certaines photos, des hommes étaient rassemblés dans ce qui semblait être une cuisine. Sur d'autres clichés, on voyait des femmes réunies dans la cours qui prenaient la pose, le sourire aux lèvres, sous le regard autoritaire de la gardienne de prison. Sur l'une de mes photos préférées, on pouvait voir ma mère, souriante dans sa cellule et vêtue d'une robe rouge. Il y avait une étrange contradiction entre ce que je voyais et ce que je ressentais. En regardant ces images, je pensais à l'enfermement, à la solitude et à la violence que subissaient les détenus. Je ne comprenais pas comment il était possible de sourire ou de rire dans un tel endroit.

Cette histoire étrange qui m'était révélée par les photographies prises à *El Barne*, je ne m'accordais personnellement pas le droit d'en parler. C'était un secret de famille. Si je ne voulais pas en parler, c'était d'abord parce que j'avais peur du jugement des autres. J'avais peur d'être mal jugée; peur que mes parents, eux-aussi, soient injustement jugés par des gens qui, selon moi, n'étaient pas en mesure de les comprendre. Comment pouvais-je en parler? J'étais moi-même incapable de comprendre les tenants et les aboutissants de cette histoire extrêmement complexe. Je ne me donnais donc le droit d'en parler qu'avec les gens concernés par le M-19.

Les anecdotes et les secrets en liens avec le Mouvement du 19 avril devaient demeurer à l'intérieur des limites spécifiques de l'espace familial. Il n'y avait ni tabou, ni honte à l'intérieur de ces limites. À l'extérieur c'était différent. J'avais envie de raconter et de

partager ces histoires de famille, mais je préférais néanmoins me taire; j'avais l'impression que mon silence nous protégeait, mes parents et moi. J'éprouvais de la fierté lorsque je pensais au passé de ma famille, mais je craignais que cette fierté soit transformée en honte par le regard de l'Autre. Dans l'espace familial, le secret et la honte sont souvent liés, comme le souligne Michel Delage, « car les choses dont on ne peut parler ouvertement sont sans doute des choses honteuses²². »

Le silence était pour ainsi dire devenu un mode de vie : cette volonté que j'avais — la volonté de me taire — avait des répercussions sur les rapports que j'entretenais avec les autres, avec l'Histoire, de même qu'avec ma famille. Mon silence scellait un pacte tacite entre mes parents et moi. En ne disant rien à propos de leur passé, je leur signifiais ma reconnaissance; je les remerciais, à ma manière, de ne m'avoir jamais caché les raisons pour lesquelles ils avaient dû s'exiler.

Mon silence devint toutefois douloureux, vers l'âge de quinze ans, je n'arrivais plus à supporter le poids de mon histoire familiale. Je me sentais prisonnière de mon secret. Je me sentais d'autant plus prisonnière que la culture colombienne considérait les insurgés comme des indésirables et des criminels. En Colombie, l'Histoire dite *officielle* ne reconnaissait pas la légitimité des guérillas révolutionnaires. Au début des années 2000, l'opinion publique considérait le M-19 et les autres guérillas comme des tabous, des parias dont on ne pouvait surtout pas parler en bien. Les années avaient passées, mais les actions du M-19 faisaient encore l'objet de critiques fréquentes et véhémentes; ces critiques provenaient des médias, des politiciens et parfois de la population. Puisque la Colombie elle-même ne reconnaissait pas la légitimité du M-19, comment pouvais-je être certaine que la France — pays où je suis née — accepterait d'entendre toute la vérité à propos du passé de mes parents et de leurs camarades guérilléros.

Je devais donc m'autocensurer et cela m'attristait. J'avais l'impression qu'en faisant le choix de nous taire nous enterrions, un peu plus profondément à chaque jour, la révolution colombienne ainsi que tous les révolutionnaires qui y avaient contribué. Je compris alors que

²² Michel Delage, *La résilience familiale*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 44.

je devais cesser d'avoir peur. Il fallait rompre le silence pour que le poids du passé devienne plus supportable.

De longues années de silence avaient fait en sorte que *dire, raconter et représenter* l'histoire de mes parents était devenu une urgence. J'avais l'impression d'être pressée par le temps, comme si le temps allait effacer les traces que les militants du M-19 avait laissées dans l'histoire populaire de la Colombie. Il fallait mettre le passé en perspective afin de l'interroger et — qui sait? — de le comprendre. À mes yeux, la révolution colombienne, la création du M-19 et l'immigration forcée ne représentaient pas de simples faits historiques. Ces événements avaient participé, depuis ma prime enfance, à la constitution de mon identité, de ma culture et de ma vision du monde. J'avais toujours entretenu un rapport subjectif, voire affectif avec ces événements. Je ne pouvais donc pas les considérer comme de simples *faits*, c'est-à-dire de manière froide, objective et faussement univoque. Je compris alors que seules la prise de parole et/ou la création d'œuvres d'art pouvaient me permettre de donner la mesure impressionniste de mon rapport à l'Histoire, et plus spécifiquement de mon rapport à l'histoire du M-19. Je compris, autrement dit, que je devais passer du silence à la parole, et de la parole aux actes : je devais inscrire le passé de ma famille à l'intérieur d'*objets* (dessins, photos, vidéos, installations) créés dans le but d'interroger, d'interpréter et d'exalter la part affective de mon rapport à l'histoire colombienne.

2.3 Un traitement *sismographique* de l'histoire

Ma démarche artistique consiste à observer, mesurer ainsi qu'à interpréter les traces laissées par certains événements historiques dans l'histoire de la Colombie, d'une part, et dans mon histoire familiale, d'autre part. C'est en ce sens que le terme *sismographique* me permet de définir spécifiquement la méthode sur laquelle s'appuie ma démarche.

Le sismographe est un instrument de calcul avec lequel on peut mesurer les ondes sismiques provoquées par un séisme (tremblement de terre). À partir du graphique produit par le sismographe (le sismogramme), il est possible d'évaluer l'intensité d'un séisme. Le

sismogramme traduit les vibrations mesurées par le sismographe. Il sert donc à interpréter et à transmettre de l'*information*.

Dans ma démarche, les bouleversements socio-historiques provoqués par la révolution colombienne sont considérés comme des séismes. Je suis quant à moi le sismographe : mon travail artistique consiste à produire différentes formes de sismogrammes. J'essaie d'observer et de traduire, par le biais d'une œuvre d'art, les affects et les traces inhérentes à l'inscription de certains documents (journaux, lettres, photographies) dans deux histoires intimement liées : l'histoire de ma famille et l'histoire du M-19. Je prends ainsi une posture de *sismographe* lorsque, pour mon travail, j'entre subjectivement en relation avec le passé afin de le questionner, l'observer et l'interpréter. Des *microséismes* sont provoqués aussitôt que je vais — en tant que sujet créateur — à la rencontre de l'Histoire par l'entremise de documents directement liés au M-19. Cette rencontre provoque, la plupart du temps, un *choc affectif*, une *secousse* que j'essaie de mesurer à la manière d'un sismographe.

CHAPITRE III

L'ÉVÉNEMENT ET SON TÉMOIGNAGE

Dans une petite boîte métallique, ma mère conservait (et conserve encore) un livret qui contenait de vieilles lettres, des cartes de mariage et des dessins. Elle avait réussi à préserver ces documents tout au long de son incarcération, puis elle les avait emportés en France par la suite.

J'ai découvert ce livret lorsque que j'étais adolescente. Ma mère m'avait alors avoué qu'elle conservait ces documents dans le but de s'en servir, un jour, pour écrire son histoire. Elle n'avait toutefois jamais été en mesure d'entreprendre ce projet. Elle me l'avait dit en soupirant, comme s'il était déjà trop tard et que le temps avait commencé à effacer une partie de ses souvenirs. Ce n'était pas tant l'acte d'écrire qu'elle appréhendait, mais plutôt l'exercice de remémoration qu'exigeait l'écriture autobiographique. Pour ma mère, l'effort de se remémorer semblait plus terrifiant, plus difficile à supporter que la mémoire elle-même.

Elle ne s'était jamais sentie capable d'écrire sur son passé, mais elle conservait néanmoins sa petite boîte métallique pleine d'archives, de dessins et de manuscrits. Elle avait renoncé à l'écriture, mais elle voulait que la mémoire du M-19 demeure vivante, au cas où. D'autres personnes allaient peut-être, dans un avenir rapproché, s'en servir à des fins documentaires.

Je n'ai personnellement aucun souvenir du M-19 : je n'étais pas née à l'époque où mes parents étaient encore actifs dans le Mouvement. Le contenu de la boîte métallique me permettait toutefois d'imaginer, c'est-à-dire d'associer des images et des visages à l'histoire de la révolution colombienne.

Cette boîte allait également me permettre d'entreprendre le projet que ma mère avait souhaité entreprendre trente ans auparavant. J'avais, sans m'en rendre compte, hérité de sa volonté de perpétuer et de mettre en perspective la mémoire du M-19. La boîte métallique de ma mère me fascinait : son usure, ses coins égratignés, sa couleur délavée et son contenu mystérieux

piquaient ma curiosité. C'était un objet spécial, rempli de secrets qui avaient résisté à l'épreuve du temps. Je savais qu'en découvrant ces secrets j'allais, en quelque sorte, bouleverser mon quotidien ainsi que celui de mon entourage. Je savais, autrement dit, que ma curiosité n'allait pas être sans conséquence.

En ouvrant cette boîte de Pandore, je m'engageais (plus ou moins consciemment) dans une démarche artistique exigeante. Je devais trouver un langage, un médium et une forme adéquate pour représenter des événements que je n'avais pas vécus. Comment allais-je m'y prendre pour donner la pleine mesure d'une expérience intensément vécue par d'autres personnes? Comment pouvais-je arriver à révéler toute la complexité, toute la densité d'une histoire beaucoup plus grande que moi, une histoire qui dépassait largement le cadre de mon existence? Dans *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun (1923-2011) affirmait — après avoir fait l'expérience des camps de la mort en Allemagne — que la création artistique était la seule voie qui permettait de témoigner avec justesse de la mort des autres.

« Ne parviendront à cette substance, à cette densité que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques²³. »

Comme Jorge Semprun, mes parents ont vu la mort de près. À la lumière des archives qui ont entre autres été conservées par ma mère, je propose de créer, sous forme d'objets-témoignages, un « espace de création » qui transfigurerait l'histoire du M-19. Mon intention n'est pas de transformer le passé, ni d'enjoliver les faits. Au contraire, ma démarche d'artiste consiste à témoigner, le plus réalistement possible, d'une expérience vécue par des sujets réels, c'est-à-dire des êtres subjectifs, sensibles et irréparablement humains.

²³ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie* [1994], Paris, Gallimard, coll. : « Folio », 2004, p. 25-26.

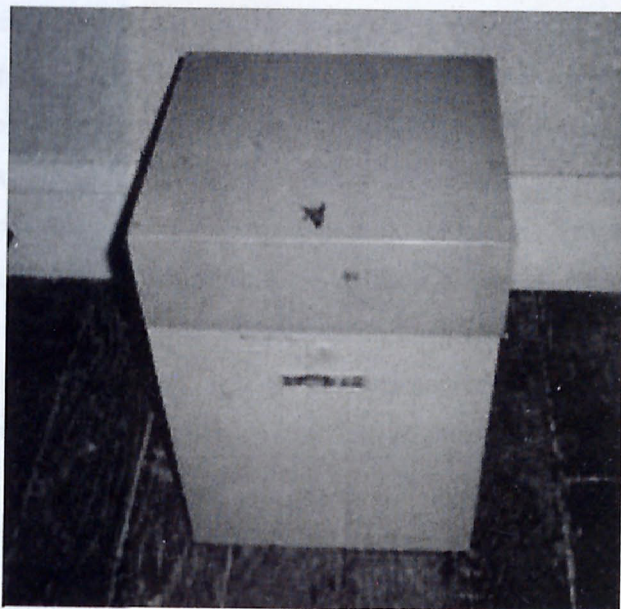


Photo : la boîte métallique. Archive personnelle.

3.1 Témoignages et méta-témoignages

Ma mère pouvait difficilement recourir à l'écriture pour témoigner à propos d'événements vis-à-vis desquels elle manquait de recul. Dans *L'écriture ou la vie*, Semprun insiste sur le fait qu'il faut avoir, par rapport à la mort, une distance adéquate pour raconter la mort des autres avec justesse. C'est en ce sens que l'écriture et/ou la création artistique peuvent constituer un projet risqué : tout sujet qui témoigne d'une expérience de la mort, la sienne ou celle des autres, court le risque de s'emmurer, comme le souligne Semprun, à l'intérieur de souvenirs douloureux.

« Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie²⁴. »

Pour écrire les horreurs du passé, pour témoigner d'une guerre ou d'un événement meurtrier, il faut être prêt, selon Semprun, à « prolonger la mort, [...] à la faire vivre sans cesse dans les

²⁴ *Ibid.*, p. 215.

plis et replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort, à vivre à ces dépens²⁵ ». Semprun réussit à ne pas s'enfermer à l'intérieur de ses mauvais souvenirs puisque son témoignage ne traite pas seulement du passé : *L'écriture ou la vie* est un méta-témoignage, c'est-à-dire un ouvrage dans lequel l'auteur élabore un véritable art poétique du témoignage. Dans un même texte, Semprun propose un discours historique (à propos des camps de concentration) en même temps qu'il développe, en filigrane, un discours poétique (à propos du rapport entre le travail créateur et la pratique du témoignage). Cette double fonction du témoignage fait en sorte que Semprun n'est plus prisonnier de son expérience de la mort; cette expérience devient, au contraire, la matière première avec laquelle il construit un « espace de création ».

En lisant *L'écriture ou la vie*, j'ai compris les raisons pour lesquelles ma mère avait renoncé à l'écriture autobiographique. Ce n'était pas par manque de temps, ni par manque de volonté, mais plutôt parce qu'elle savait, comme Semprun, que « le bonheur de l'écriture [...] n'effaçait jamais le malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguissait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable²⁶. » Mais contrairement à Semprun; ma mère — en faisant le choix de ne pas écrire sur son passé funeste — avait choisi la vie.

De mon côté, je reconnaissais certains aspects de ma propre démarche artistique dans la démarche de Semprun. J'envisageais, comme lui, de créer un méta-témoignage à partir d'un témoignage portant sur l'expérience de la guerre et de la mort vécue par mes parents. *L'écriture ou la vie* m'a permis de comprendre que le témoignage doit être un « espace de création », ou de « recreation », pour éviter que les souvenirs et la douleur constituent un enfermement, une prison, pendant l'acte de remémoration.

Dans le cadre de mes recherches, je me suis également intéressée aux témoignages publiés par des anciens militants du M-19. Parmi tous les individus qui ont contribué au Mouvement du 19 avril, seulement deux femmes ont publié le récit de leur expérience de la guérilla : Vera Grabe et Maria Eugenia Vasquez. Elles ont publié leurs livres la même année, soit en l'an

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p.212.

2000. Ces deux femmes ont incarné les idées du M-19 pendant près de 20 ans. Toutes deux anthropologues, elles sont historiquement reconnues pour leur militance, leur expérience de la guerre, ainsi que pour leur participation aux actions les plus médiatisées du M-19. Vera Grabe faisait partie du commando qui avait volé l'épée de Bolivar. Elle participa activement aux processus de pacification et à la création du AD M-19. Maria Eugenia Vasquez est quant à elle surtout connue en raison de sa participation à la prise de l'ambassade de la République Dominicaine en Colombie.

Leurs livres-témoignages proposent une approche audacieuse de l'histoire du M-19. J'emploie le terme « audacieuse » pour qualifier leur approche puisque Vasquez et Grabe ont écrit, publié et défendu leurs ouvrages dans un pays où la lutte armée continue d'avoir lieu, d'une part, et d'autre part un pays où les guérilléros sont historiquement considérés comme des indésirables, voire des terroristes. Leur démarche est d'autant plus audacieuse que Vasquez et Grabe posent un regard féminin sur l'histoire d'une organisation politico-militaire culturellement masculine. Ce regard féminin, par contre, ne leur sert pas à adoucir les faits, ni à faire l'éloge de la révolte. Dans leurs livres-témoignages, les deux ex-militantes expliquent les choix qu'elles ont faits, en tant que femme, de se joindre à la guérilla pour participer à la révolution. Sans verser dans le discours féministe, elles établissent un rapport subjectif entre le fait d'être femme et le fait d'être impliquée dans un conflit armé.

Je me suis davantage intéressée au livre écrit par Vasquez en raison de son titre : *Escrito para no morir*, (Écrit pour ne pas mourir). Ce titre a piqué ma curiosité puisqu'il fait clairement écho à *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun. Chez Maria Eugenia Vasquez, l'écriture est considérée comme un moyen d'échapper temporairement à la mort. C'est aussi un moyen de transmettre une version spécifique de l'histoire (une version non officielle) aux prochaines générations.

« Cette autobiographie est peut-être une incantation contre l'oubli d'un groupe politique ou d'idées qui ont donné un sens à plusieurs vies et qui se perdent dans la mémoire et l'histoire officielle²⁷. »

²⁷ « Esta autobiografía quizás es un conjuro contra el olvido de una colectividad política o unas ideas que dieron sentido a muchas vidas y que se perdieron en la memoria y la historia oficiales. » Maria Eugenia Vasquez, *Escrito para no morir*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2000, p.13.

Semprun recourt lui aussi à l'écriture de témoignages pour assurer la transmission d'une mémoire collective. Le livre-témoignage lui permet, entre autres, de rendre hommage aux disparus en perpétuant leur mémoire. Mais contrairement à Vasquez, Semprun considère d'abord l'écriture et la création comme des moyens de faire ou de refaire l'expérience de la mort. Une expérience dont on ne peut témoigner, à l'oral comme à l'écrit, sans ajouter « suffisamment d'artifices pour que cela [le témoignage] devienne de l'art²⁸. »

L'écriture de témoignages comporte inévitablement une part d'invention, de création. Le sujet-témoin peut avoir oublié, au fil des années, certains éléments-clés de l'histoire qu'il souhaite raconter. Le témoignage est donc développé malgré les nombreux oublis, les omissions (volontaires ou non) et les souvenirs souvent imprécis, fragmentaires et subjectifs à partir desquels le témoin *reconstruit* le passé. Le travail créateur et l'acte de témoigner sont liés, comme l'explique Nora Strejilevich, puisque les témoignages

« ne racontent pas l'histoire telle que le témoin l'a vécue. Nous ne disons jamais ce que nous voyons, ni ne voyons ce que ce que nous disons, ni n'écrivons ce que nous voyons et ce que nous disons. Il y a toujours une confrontation entre voir, dire et écrire, et la création joue toujours avec ces contrastes. Le résultat est un travail artistique dans lequel éthique et esthétique se confondent²⁹. »

En réactualisant certains événements historiques qui ont marqué son passé, le sujet-témoin est appelé à reconstruire l'histoire au fur et à mesure qu'il en retrace les grandes lignes. Dans son témoignage, Jorge Semprun reconstruit le quotidien des camps de concentration afin de *créer une distance adéquate* entre lui et l'objet de son discours; une distance qui lui permet de questionner, d'interpréter et, ultimement, de représenter sous forme d'œuvre d'art son expérience de la mort. Le témoignage de Vasquez, comme celui de Semprun, tend à transfigurer certains des événements historiques qu'elle critique ouvertement. En tant qu'ex-militante du M-19, elle raconte l'histoire de la révolution colombienne, mais elle le fait en prenant position *contre l'histoire officielle* que proposent les manuels scolaires, les médias, les livres d'historiens ainsi que la plupart des témoignages publiés en Colombie. En

²⁸ Jorge Semprun, *Op. cit.*, p. 165.

²⁹ « Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como le vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir, y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que ética y estética coinciden. » Nora Strejilevich, *El arte de no olvidar*, Buenos Aires, Catalogos, 2006, p. 19.

témoignant de son expérience de la guerre, de la mort et de l'injustice, Vasquez adopte une posture d'artiste qui lui permet de reconstruire le passé, d'une part, et d'autre part de critiquer « les mémoires officielles qui utilisent l'oubli pour occulter des personnes ou des secteurs sociaux et imposer leur version légitime³⁰. » C'est en ce sens que le témoignage artistique comporte une fonction politique, et cela malgré sa part d'inventions, d'interprétations et d'incertitudes,

Dans *Escrito para no morir* et *L'écriture ou la vie*, l'acte de témoigner est un acte *a priori* politique : les auteurs de ces deux ouvrages ont eu recours à l'écriture, et plus précisément à l'écriture de témoignages, avec l'intention de remettre en question certains acquis socio-historiques. L'acte de témoigner est ainsi caractérisé, chez Semprun comme chez Vasquez, par sa fonction politique. Leurs témoignages ne rendent pas seulement compte d'événements historiques : en posant un regard critique sur certains événements qui ont marqué l'histoire contemporaine, ils participent activement à une remise en question de plusieurs acquis culturels. Ils invitent ainsi leurs lecteurs à se questionner, c'est-à-dire à remettre en cause les rapports subjectifs qu'ils (les lecteurs) entretiennent avec le monde politique, la culture et l'Histoire. C'est en ce sens que les témoignages de Vasquez et de Semprun s'avèrent indissociables de leur fonction *politique*.

Même s'ils appartiennent à des générations et à des cultures différentes, Vasquez et Semprun tendent à dialoguer ensemble; leurs témoignages ont plusieurs points communs sur les plans artistique et politique. Cela n'est pas un hasard, dans la mesure où ils ont tous deux participé activement à une lutte armée : Vasquez dans le M-19, entre 1974 et 1986, et Semprun dans la Résistance contre Franco, en 1936 (pendant la Guerre d'Espagne). Malgré l'écart générationnel qui les sépare, Vasquez et Semprun partagent la même volonté de créer une œuvre d'art à partir de leurs témoignages; une œuvre d'art qui participerait à la conservation et à la transmission de certains fragments de la mémoire collective.

³⁰ « *Las memorias oficiales manejan el olvido para ocultar a personas o sectores sociales e imponer su versión legitimadora* », Maria Eugenia Vasquez, *Op. cit.*, p. 19.

Comme les autres Colombiens nés après 1980, j'ai hérité des souvenirs de Maria Eugenia Vasquez. C'est entre autres grâce à elle si le Mouvement du 19 avril demeure vivant, encore aujourd'hui, dans la mémoire des jeunes Colombiens. Grâce au témoignage publié par Vasquez, la génération post-M-19 est en mesure de connaître une *autre* version de l'histoire de la révolution en Colombie; une version qui conteste les faits traditionnellement admis par les historiens, les médias et les élus politiques.

Mais la génération post-M-19 peut-elle, à son tour, transmettre cette version singulière de l'histoire colombienne aux prochaines générations? En tant qu'héritière de la guérilla, suis-je en mesure de témoigner d'une expérience que je n'ai personnellement pas vécue? L'histoire du M-19, telle que je la considère et l'interprète, représente d'abord et avant tout l'histoire de ma famille; je pose sur cette histoire un regard critique, mais forcément subjectif. C'est en ce sens que mon témoignage doit s'inscrire dans une démarche de création : pour donner la pleine mesure des événements qui ont marqué le passé de mes parents, je dois exploiter le potentiel artistique des différents types d'archives (photos, lettres, journaux, documents personnels) sur lesquelles s'appuiera mon témoignage. Mon objectif est de proposer une version réaliste mais transfigurée de l'histoire du M-19 : une version alternative, élaborée à partir du point de vue d'une personne qui n'a pas vécu la guérilla. Je n'ai pas été témoin des événements que je souhaite reconstituer, mais j'ai néanmoins hérité de leurs conséquences par l'entremise de ma famille. J'observe donc l'histoire de la révolution colombienne en tant qu'héritière de cette révolution.

3.2 J'avais 16 ans lorsque j'ai connu Maria Eugenia

C'était en Colombie, lors d'un voyage avec ma mère. Je ne l'ai jamais revue depuis, et je n'ai lu son livre que neuf ans plus tard. Avant d'en faire la lecture, je savais déjà que Maria Eugenia avait participé à la guérilla rurale avec ma mère. Elle était d'ailleurs présente au moment de retirer la balle qui avait blessé ma mère au bras. Cette anecdote, elle la raconte brièvement dans *Escrito para no morir* lorsqu'elle décrit le courage de *La Chiquita*. C'était la première fois que quelqu'un d'autre que ma mère me racontait cette histoire. Je lisais et relisais le passage concernant le courage de *La Chiquita* et j'avais l'impression, à chaque lecture, d'entendre la voix de ma mère qui me faisait le récit de son expérience. J'avais

l'impression que chaque mot me permettait d'approcher plus sensiblement le passé de *La Chiquita*.

C'est à partir de témoignages comme celui de Maria Eugenia que je développe, à des fins artistiques, des méta-témoignages dans lesquels plusieurs voix se croisent pour raconter l'histoire du M-19, d'une part, et l'histoire de ma famille, d'autre part. Ma démarche consiste à créer une mémoire neuve en me référant à la mémoire des autres : je recueille des renseignements historiques par le biais de témoignages et d'archives afin de créer un méta-témoignage, c'est-à-dire un *objet* qui interroge l'acte de témoigner et qui transfigure, sous forme d'œuvre d'art, certaines zones d'ombre de la mémoire collective.

J'ai commencé à percevoir ces zones d'ombres dans la mémoire dite *officielle* lorsque je suis allée en Colombie au cours de l'été 1993. C'était la première fois que je visitais ce pays que mes parents avaient quitté dix ans plus tôt. Ils n'avaient quant à eux jamais revu leur pays natal depuis le jour de leur exil en France.

Nous nous étions rendus à la tombe de Camilo, mon oncle. Victime du MAS, il fut assassiné en 1983 dans une rue de Cali. Ma grand-mère était à ses côtés au moment de l'assassinat. Les journaux annoncèrent publiquement sa mort, de sorte que mon père et à ma mère apprirent la nouvelle même s'ils étaient en prison. Camilo décéda quelques jours avant la sortie de prison et l'exil de mon père; le processus d'immigration avait été accéléré par la mort de mon oncle. Mes parents n'avaient donc pas pu assister à son enterrement : ma mère était encore derrière les barreaux, tandis que mon père avait dû précipiter son départ après le décès de son frère.

Recueillie près de la tombe de Camilo, ma mère pleurait discrètement. Je ne savais pas exactement pourquoi, mais j'éprouvais soudainement, devant cette scène, de la peur, de l'inquiétude et beaucoup d'amertume. Mes parents étaient-ils les bienvenus en Colombie? Mon frère et moi craignons que nos parents, pendant le voyage, soient eux-aussi assassinés.

Le passé de ma famille comportait une grande part de secrets. Chez ma grand-mère, il y avait un tableau : c'était un portrait de Gisela et de Camilo qui souriaient. J'avais déjà vu auparavant, en France, un portrait-photo de ma tante Gisela; je savais qu'elle était morte. Quant à Camilo, j'avais visité sa tombe; je savais qu'il avait été tué dans d'étranges

circonstances. Lorsque je vis mes parents se faire prendre en photo devant le portrait de Gisela et de Camilo, je compris que notre passé familial dépassait largement la cadre de notre famille. Mon oncle et ma tante avaient été tués pour des raisons qui échappaient à ma compréhension, mais j'avais l'intuition que leurs morts et l'exil de mes parents étaient quelque part liés.

Au cours de mes premiers voyages en Colombie, j'ai pu voir le visage de certaines personnes dont on m'avait déjà parlé, de même que les paysages correspondant aux lieux qu'on m'avait auparavant décrits. J'ai vu le pays pour lequel mes parents avaient autrefois combattu, ce même pays qu'ils avaient pourtant dû fuir. J'ai ainsi accumulé une somme non négligeable de souvenirs qui me rapprochaient de ce pays mystérieux dont on m'avait tant parlé; cette Colombie à la fois si proche et si lointaine de ma vie en France.

Au début de mon adolescence, le cinéma est devenu pour moi une nouvelle source d'*informations*. En regardant des documentaires et des films de fiction, j'ai poursuivi le processus de reconstitution du passé que j'avais involontairement entrepris, quelques années plus tôt, lors de mon premier séjour en Colombie. Mes parents et moi avions l'habitude de regarder des films à caractère historico-politique. Nous regardions des films traitant, entre autres, de la Résistance pendant la guerre d'Espagne³¹, de la dictature en Amérique latine, du coup d'état au Chili³², en Argentine ou au Brésil³³. Regarder ces films était pour moi une occasion d'imaginer le passé de mes parents, en le reconstituant morceau par morceau. Les films que nous regardions ne traitaient pas du M-19, ni de la révolution colombienne, mais il y avait toujours une filiation idéologique évidente entre leur objet et le passé politique de mes parents. J'avais l'impression, en regardant ces films, que quelqu'un me racontait en sons et en images l'histoire de ma famille.

Au cours de l'été 2009, je pris la décision d'investiguer plus rigoureusement le passé de mes parents. Je voulais me servir d'archives réelles — et non plus seulement de souvenirs personnels — pour reconstituer leur histoire et créer une œuvre d'art à partir de cette

³¹ Ken Loach, *Land of Freedom*, Royaume-Uni, BIM, 1994, 35 mm, coul., 109 min.

³² Costa Gavras, *Missing*, États-Unis, PolyGram Filmed Entertainment, 1982, 35 mm, coul., 122 min.

³³ Bruno Barreto, *Quatre jours en septembre*, Brésil/États-Unis, Columbia Pictures, 1999, 35 mm, coul., 110 min.

reconstitution. J'avais alors 23 ans, l'âge que ma mère avait lorsqu'elle quitta sa Colombie natale. Comme elle, j'étais immigrante : j'avais quitté Paris en 2006 pour venir étudier à Montréal. La distance géographique entre ma famille et moi m'avait donné le recul nécessaire pour mettre en perspective la guérilla colombienne et pour questionner l'histoire du M-19. Ce fut l'éloignement qui me fit prendre conscience de l'importance du M-19 dans l'histoire contemporaine de la Colombie. Cette importance me semblait équivalente à celle que le Mouvement du 19 avril avait eue dans l'histoire de ma famille. L'éloignement me permit par ailleurs de comprendre à quel point la conservation de certaines archives pouvait jouer un rôle capital, de génération en génération, dans la transmission de la mémoire collective. Cette prise de conscience — résultat d'une prise de distance — s'avéra l'élément déclencheur de ma démarche de recherche/création : je devais retourner à Paris afin de recueillir la totalité des archives concernant le M-19. Je voulais discerner les tensions et les points de rupture dans le rapport que la culture colombienne entretenait avec cette guérilla. Les archives conservées par mes parents allaient donc s'avérer indispensables pour interroger le passé, reconstituer les faits et « fixer cette mémoire familiale avant que les sources principales d'informations ne disparaisse³⁴. »

3.3 Du souvenir personnel aux documents d'archives

La petite boîte métallique de ma mère servit de point de départ pour entreprendre mes recherches. Cette boîte contenait différents types de documents : des photos, des papiers d'identité, des agendas, des passeports et toute la paperasse liée au processus d'immigration. Les documents officiels, ceux qui portaient le sceau du gouvernement français, étaient tous expirés : leurs dates d'expiration étaient dépassées depuis plusieurs années. Ma mère accordait toutefois une valeur sentimentale à ces papiers; elle les conservait pour ne pas oublier son passé. Ces documents officiels étaient devenus des souvenirs, des archives personnelles.

³⁴ Hélène Müller, « Éclats d'images et traces de vie, Patrick Modiado & Monika Maron », dans *Les mémoires de la violence, littérature, peinture, photographie, cinéma*, sous la direction de Michel Gironde, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos série Retina », 2010, p. 21.

Dans la boîte, il y avait également des lettres, la plupart écrites en prison. Les prisonniers écrivaient leurs pensées, leurs sentiments et leurs revendications sur de petits bouts de papiers transmis clandestinement d'une cellule à l'autre. L'une de ces lettres, datée de juin 1981, avait été écrite par ma mère au moment où elle intégrait la prison *El Barne*. Dans cette lettre adressée à mon père (lui aussi détenu à *El Barne*), ma mère racontait son arrestation. « Je vais tout te raconter », écrivait-elle. Le récit débutait par une description de l'embuscade dans laquelle son groupe était tombé. Ma mère fut la seule survivante du groupe. Blessée par balle, elle prit la fuite, en pleine jungle, et rejoignit un autre bataillon. Une femme (une autre militante du M-19) retira, à froid, la balle qui s'était logée dans son bras au cours de la fusillade. Après plusieurs jours de marche, ma mère et ses camarades arrivèrent à la frontière de l'Équateur. Ils ignoraient que des militaires colombiens les attendaient là-bas, près de la frontière, dans le but de les arrêter et de les emprisonner. Ma mère et les autres guérilleros tentèrent de s'enfuir, mais ils furent rapidement rattrapés par les militaires. Elle fut ensuite emmenée dans un camp de torture : « un camp de concentration », écrivait-elle. Menottés jour et nuit, les détenus devaient demeurer immobiles sous le soleil, toute la journée, les mains derrière le dos. « Ils [les militaires] ne nous donnaient pas d'eau », ajoutait-elle. Après dix jours de torture, ma mère et les autres détenus furent transférés dans diverses prisons, aux quatre coins du pays.

Comme la plupart des documents contenus dans la petite boîte métallique, cette lettre constitue une archive. Le récit rédigé par ma mère n'a jamais été publié, ni partagé; mon père et moi (30 ans plus tard) sommes seuls à l'avoir lu. Les événements que ma mère décrit dans cette lettre sont néanmoins historiques, puisqu'ils ont eu une influence directe sur l'histoire de la guérilla colombienne. L'embuscade, l'arrestation, l'évasion et la torture qu'elle décrit ont joué un rôle capital dans l'histoire du M-19. C'est en ce sens qu'une lettre comme celle écrite par ma mère en 1981 peut contribuer à la conservation, à la transmission ainsi qu'à la remise en question d'une mémoire collective spécifique : la mémoire des révolutionnaires, des disparus et des vaincus. Une mémoire en partie occultée par l'histoire officielle des guérillas latino-américaines.

Les documents-souvenirs conservés par ma mère rendent compte d'une période charnière de la révolution colombienne. Les lettres, les photos et les papiers d'identité qu'elle a accumulés dans sa petite boîte ont d'abord une valeur affective, puisqu'ils sont liés à des souvenirs intimes. Mais ces documents-souvenirs ont également une valeur historique, voire politique dans la mesure où ils concernent l'histoire d'une lutte armée réelle, récente et inachevée. Les archives personnelles de ma mère sont ainsi appelées à devenir des archives publiques. Or pour assurer leur diffusion, je dois impérativement trouver une forme, un langage et un médium adéquats. Lorsque je recueille des archives inédites, je deviens responsable, comme le souligne Arlette Farge, de leur diffusion dans l'espace public, de même que de leur conservation dans la mémoire collective : « au plaisir [...] de la trace retrouvée succède le doute mêlé à l'impuissance de ne pas savoir quoi en faire³⁵. »

Pour que le document-souvenir puisse être considéré comme une archive de référence, je dois d'abord modifier quelques-uns de ses paramètres de conservation. Une archive est considérée *personnelle* ou *publique* selon les spécificités de son système de conservation (lieu, format, médium). En modifiant un ou plusieurs de ces paramètres, je modifie le statut *personnel* des différents documents-souvenirs recueillis lors de mon séjour à Paris. Ces documents — sortis de leur contexte *privé* (la boîte métallique chez mes parents) — ne deviennent pas nécessairement officiels, mais ils deviennent néanmoins publics. Le premier paramètre sur lequel j'ai dû agir fut donc le *lieu de conservation*.

Le statut d'une archive est entre autres déterminé par les fonctions du lieu dans lequel elle est conservée. S'il s'agit d'un lieu de conservation-diffusion (exemple : une bibliothèque, un musée, une galerie, un site internet), l'archive tend à être publique : elle peut être observée, consultée et/ou manipulée, à différentes fins, par des gens qui s'intéressent à son contenu. C'est pour autoriser cette interaction entre l'archive et un public que j'ai *sorti* les documents-souvenirs hors de leur domicile premier, c'est-à-dire hors de la boîte métallique que ma mère conservait à Paris. Je les ai déplacés vers un nouveau lieu de conservation (mon atelier, à Montréal), puis je les ai re-déplacés, cette fois-ci vers un lieu de conservation-diffusion, soit une galerie d'art (le CDEx, à l'UQAM). Le déplacement de documents *personnels* vers un lieu de conservation-diffusion tend à modifier *de facto* leur statut : ces documents-souvenirs,

³⁵ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 19.

a priori personnels et intimes, sont désormais partagés, diffusés dans l'espace public. Les souvenirs qui avaient été autrefois conservés à l'intérieur d'une boîte métallique, chez mes parents à Paris, sont ainsi devenus des archives de référence. Ce ne sont pas des archives *officielles*, comme celles que conservent et diffusent les musées d'histoire et les manuels scolaires, mais elles ont néanmoins une valeur référentielle indéniable. Elles mettent en lumière quelques-unes des zones d'ombre, voire quelques-uns des tabous de l'histoire populaire de la Colombie. En permettant à ces archives de passer d'un lieu de conservation privé à un lieu de conservation-diffusion, je participe à la transmission d'une version non officielle de l'histoire de la guérilla; une version alternative, élaborée selon un point de vue à la fois subjectif et critique.

Pour déplacer les documents-souvenirs vers un nouveau lieu de conservation-diffusion, j'ai dû les transformer préalablement, c'est-à-dire leur attribuer un nouveau format qui faciliterait leur déplacement. La numérisation et la photocopie ont été les deux principaux procédés de transformation qui m'ont permis de déplacer — de Paris vers Montréal — certains documents-souvenirs auxquelles mes parents étaient profondément attachés. Aux yeux de ma mère et de mon père, ces archives inédites avaient une grande valeur affective : elles étaient liées à des souvenirs intimes, d'une part, et constituaient des exemplaires uniques de documents historiques, d'autre part. La boîte métallique contenait des manuscrits dont le papier, au fil des années, était devenu fragile, extrêmement friable et presque transparent; ma mère, mon père et leurs camarades prisonniers avaient décrit, trente ans plus tôt, leur expérience de la guérilla sur ces petits bouts de papier.

J'ai donc numérisé la plupart des documents-souvenirs recueillis. J'assurais ainsi la pérennité de ces papiers dangereusement fragiles. La numérisation me permettait de m'approprier et de déplacer les documents-souvenirs que ma famille souhaitait conserver. En contrepartie, la numérisation tendait à dénaturer légèrement les archives : la matérialité des documents originaux, leurs textures, leurs dimensions et la définition de leurs couleurs étaient parfois modifiés au cours du processus de numérisation. La version numérisée de certains documents-souvenirs me paraissaient, autrement dit, moins authentiques que leurs versions originales. J'ai donc entrepris de photocopier l'intégralité des documents recueillis afin de pouvoir développer, comme l'écrit Arlette Farge, une « approche tactile et immédiate du

matériau³⁶ ». En photocopiant les manuscrits et les tapuscrits contenus dans la boîte métallique, je préservais l'aspect *papier* des documents-souvenirs; je conservais une part de leur authenticité en même temps que je m'autorisais à les déplacer de Paris vers Montréal.

Après plusieurs jours consacrés à la photocopie d'archives-souvenirs, je disposais d'une centaine de documents avec lesquels j'allais pouvoir poursuivre à Montréal mon travail en atelier. Ce travail consistait à donner une structure, un ordre ainsi qu'une forme à l'ensemble des documents photocopiés. J'entrepris ainsi de regrouper les différents documents selon une logique — un ordre formel, esthétique, thématique et/ou chronologique — qui leur permettrait, une fois regroupés, de produire du sens, du sensible et de nouvelles données historiques. Ces regroupements comprenaient des archives publiques et des archives privées. J'ai regroupé différents types d'archive, à l'intérieur d'un même ensemble, pour que la mémoire familiale et la mémoire collective soient appelées à fusionner et à constituer une version inédite de l'histoire du M-19.

C'est cette stratégie qui me permet de questionner, dans le cadre de ma démarche artistique, le rapport « histoire familiale/histoire de la guérilla », de même que le rapport « archive publique/ archive privée ». Cette imbrication du personnel et du collectif fait en sorte qu'il n'y a plus de démarcation claire entre l'histoire de ma famille et celle du Mouvement. J'ai constaté cette absence de démarcation en observant les photos du mariage de mes parents. Les clichés que j'avais vus dans l'album-photos de ma mère étaient presque identiques aux clichés qui avaient été publiés dans les journaux³⁷. L'une de ces photos avait également été publiée, quinze ans plus tard, dans un livre portant sur l'histoire du M-19; elle était intitulée « *Matrimonio en la cárcel* [un mariage en prison]³⁸ ». Le mariage de mes parents était donc un événement à la fois familial et historique, personnel et politique. La médiatisation des clichés qui avaient été pris ce jour-là (le 29 juin 1982) eut pour effet

³⁶ Arlette Farge, *Op. cit.*, p. 23.

³⁷ Prises le 29 juin 1982 dans la cour intérieure d'*El Barne*, de nombreuses photos du mariage de mes parents furent médiatisées. La nouvelle — selon laquelle deux prisonniers politiques avaient obtenu l'appui d'un prêtre pour se marier en prison — avait été diffusée par plusieurs journaux latino-américains. Pour le M-19, c'était là une occasion de faire pénétrer les médias dans l'enceinte d'*El Barne*; cette tribune leur donnait la chance de faire entendre, à l'échelle nationale, les revendications des prisonniers politiques.

³⁸ Darío Villamizar, *Sueños de Abril*, Bogotá, Planeta, 1997, p. 59.

d'estomper pour toujours la ligne de démarcation entre l'histoire de ma famille, l'histoire du M-19 et celle de la guérilla contemporaine.



Luz Aída Triviño y Rodrigo Restrepo Valencia (hermano de Camilo, asesinado posteriormente por el ejército), celebran su matrimonio en la penitenciaría de El Barne.

« Luz Aida Triviño et Rodrigo Restrepo Valencia (frère de Camilo, assassiné postérieurement par l'armée), célèbrent leur mariage dans le pénitencier El Barne. »

© 1997 Dario Villamizar

dominicana, capturada en el Ecuador, y Rodrigo Pérez, sindicado de rebelión y capturado en Flandes, Tolima. Monseñor Augusto Trujillo los casaba con estas palabras y les daba la comunión: "Nosotros oramos porque los días que vengan para estos dos muchachos estén colmados de libertad. El matrimonio no es un proyecto de los hombres, no lo aprueban en cámaras legislativas y aunque como en el caso de ustedes, sea golpeado por muchos avatares de la vida, ninguna autoridad humana lo puede disolver. Y desde este sitio yo les envío un saludo a los demás muchachos, esos estudiantes, esos universitarios que están detenidos con ustedes. Con una sola palabra quisiera abarcarlo todo: un saludo que sea una expresión de fraternidad, de amistad, de comprensión de la situación que ellos han vivido, que viven y que seguramente vivirán. Muy especialmente para ellos, que llegue el día soñado de la libertad".

Mientras esto ocurría, los guardianes miraban para todos los lados y una mujer uniformada le decía al redactor de CROMOS: "Me da pena con usted, señor, pero es que me han ordenado seguirlo para donde vaya y escuchar lo que le pregunta a los presos".

Los padres del novio, Rodrigo Restrepo y Nelly de Restrepo, habían viajado desde Cali para asistir a la boda de su hijo: "A él lo maltrataron", repetía el señor Restrepo.

Terminada la ceremonia los visitantes dejaron que sus brazos fueran sellados con tinta por los guardianes, quienes permitieron que la pareja de casados estuviera tres minutos en el patio de los presos políticos.

LA CELEBRACION

El encuentro entre hombres y mujeres pertenecientes al M-19, el ELN, el EPL y las FARC fue un largo y silencioso beso. Hacia muchos meses que unos y otros sabían que estaban bajo el mismo techo pero no se podían ver. Les daban una corta oportunidad de mirarse, de abrazarse, de besarse. Muchos de los presos y presas son novios a distancia y durante la pequeña fiesta con la cual se celebró el ma-



No faltó el ponqué. Los novios, sus compañeros del M-19 y el arzobispo, esperan una tajada.

trimonio, sólo pensaron en tomarse de las manos y mirarse a los ojos para guardar la imagen del compañero y compañera que con los días se va borrando poco a poco entre el sopor de la prisión.

A algunos se les permitió asistir a la fiesta en una cafetería del penal. Los miembros del Comité de Solidaridad con los Presos Políticos habían entrado a la cárcel con varias tortas y botellas de champaña. Jorge Rodríguez, un líder estudiantil de la Universidad de Tunja, preparó la celebración. Monseñor Trujillo dejó a un lado la estola y la mitra con que celebrará la boda y se dedicó a comer ponqué. Unos y

otros se reconocían. Militantes de Santander, del Caquetá, del centro del país. Miembros de todos los grupos alzados en armas se felicitaban como si todos se hubieran casado y pedían que les tomaran fotografías que seguramente una vez en sus manos servirán para pasar el tiempo mirando durante horas cada uno de los detalles.

Los presos políticos han logrado dentro de las cárceles lo que los dirigentes no han podido en la práctica: unir a los diferentes grupos. Explican que la cárcel los convoca, los solidariza, hasta el punto de hacer desaparecer las divergencias ideológicas. Los de las FARC confraternizan con los

del M-19 y el EPL. Mauricio Trujillo, importante miembro del ELN, detenido hace varios años en Barranquilla, afirma: "Aquí hemos aprendido que los intereses comunes son más importantes que lo que nos separa. Todos estamos esperando que el gobierno de Belisario Betancur permita una amnistía amplia que sea el punto de partida para una real apertura democrática". Trujillo recuerda a su compañera Omaira Montoya, quien desapareció cuando a los dos los detuvieron en Barranquilla: "Eso se quedó de ese tamaño. Lamentablemente no se logró concretar que fue lo que sucedió con Omaira, pero nosotros tenemos la certeza de que la desaparición, entre comidas, de la compañera, fue un vil asesinato, una vil violación de los derechos humanos. El pueblo reivindicará su memoria como una gran combatiente".

En la fiesta de boda no podía faltar un discurso. Rodrigo Pérez, quizás el más importante de los detenidos del M-19 en El Barne, le dijo a los casados poco antes de brindar con una copa de champaña y de untar sus bigotes oscuros con el blanco de la crema del ponqué: "Este matrimonio muestra la cara real de los presos políticos. Hombres y mujeres que luchamos, que sufrimos pero que también amamos.

*"El matrimonio
de los compañeros
es un respiro
para nosotros"*

« Un gâteau leur a été offert. Les mariés, leurs camarades du M-19 et l'évêque attendent une part. ». Article de Antonio Morales, photos de Carlos Benitez pour la revue *Cromos*. Archive personnelle.



Album photos de Rodrigo Restrepo et Luz-Ayda Triviño. Archive personnelle.

CHAPITRE IV

AUTOUR DE L'ARCHIVE

À partir des archives publiques et des documents-souvenirs conservés par les membres de ma famille, je crée de nouvelles archives. J'essaie de proposer, par le biais de mes dessins et des bandes sonores que j'enregistre, une interprétation subjective des différentes archives (photos, lettres, journaux, papiers d'identité) recueillies à des fins de recherche. Je produis des dessins et des bandes sonores afin de constituer des archives à la fois stylisées, inédites et représentatives de la perception que j'aie des événements et des faits liés à l'histoire de la guérilla. Contrairement aux documents-souvenirs conservés par mes parents, les archives que je crée tendent à concerner au moins deux générations d'individus : celle de mes parents (la génération du M-19) et la mienne, c'est-à-dire la génération des enfants de la guérilla, nés de parents immigrés aux quatre coins du globe. Aux yeux des individus qui appartiennent à cette deuxième génération, le passé n'est pas terminé; le M-19, la guérilla, la révolution et l'engagement politique forment ensemble un long récit qui demeure inachevé. Les dessins et les bandes sonores que j'inscris dans mon travail me servent à proposer une *extension* de l'histoire populaire de la Colombie.

4.1 Écrire et dessiner

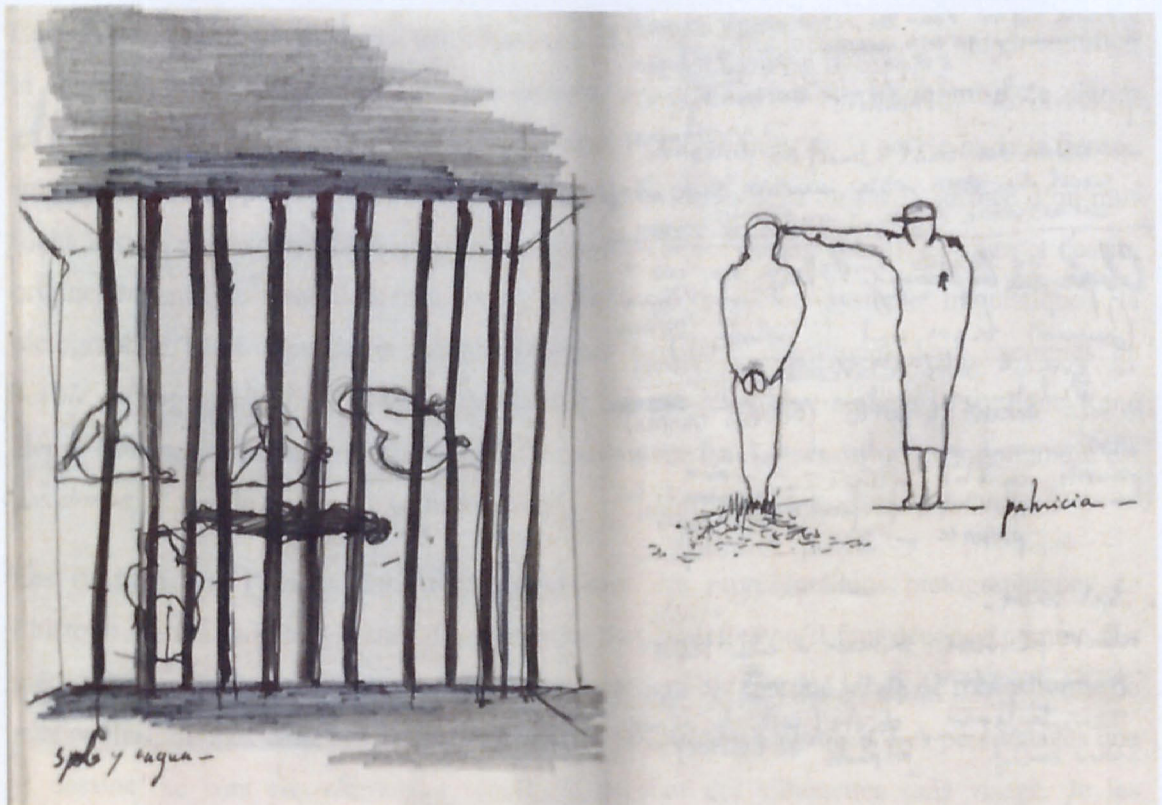
Le dessin est le premier langage auquel j'ai eu recours pour *retranscrire*, *décrire* et *développer* les histoires qu'on m'avait autrefois racontées. J'ai eu le réflexe de dessiner les personnages, les lieux et les événements tels que je me les imaginais lorsque mes parents et leurs amis, dix ans plus tôt, me racontaient leur passé.

Ces dessins semblaient à première vue anodins. Mais avec du recul, je m'aperçus que mes croquis ressemblaient en parties aux dessins, aux lettres et aux poèmes que mon père et ses camarades prisonniers politiques avaient produits au cours de leur séjour derrière les barreaux. Sur le plan *esthétique*, mes dessins et ceux de mon père présentaient un même niveau d'inachèvement. Nous dessinions tous deux des figures humaines imprécises, presque

fantomatiques, sur des petits bouts de papiers fragiles et de mauvaise qualité. Les personnages, les lieux et les événements dessinés étaient impossibles à identifier. Nos esquisses avaient également en commun, sur le plan *éthique*, une même *volonté de raconter* une histoire dont la fin n'était pas encore écrite.

J'ai donc pris la décision de renouer, dans le cadre de ma démarche, avec cette pratique du dessin. La création de croquis et d'esquisses me permet de réactualiser et de développer l'histoire de mes parents selon un point de vue spécifique : le mien. Certains de mes dessins ont été produits après une conversation au téléphone avec ma mère. Au cours de cette conversation, elle m'a de nouveau raconté cette histoire qu'elle avait autrefois racontée à mon père, en 1981, dans une lettre qu'elle avait rédigée en prison. Cette nouvelle version (d'une histoire que je connaissais déjà) m'a bouleversé : elle s'est momentanément souvenue de détails dont elle n'avait pas fait mention dans sa lettre. Des détails intimes, des émotions qu'elle avait ressenties, des situations humiliantes qu'elle avait vécues, des camarades qu'elle avaient vus mourir. J'ai ainsi recueilli de nouvelles données, des informations inédites, que j'ai tenté de *retranscrire* — comme un sismographe — par le biais du dessin.

Dans ma démarche de création, le dessin est considéré comme un dérivé de l'écriture narrative : je dessine pour raconter une histoire qui n'est pas encore achevée. Les personnages, les lieux et les événements que comporte cette histoire sont représentés par les traits, les formes et les silhouettes que je dessine. Or l'histoire que je raconte par le biais de mes croquis est volontairement floue, polysémique et inachevée; je veux laisser libre cours à l'imagination et à l'interprétation de ses futurs *lecteurs*.



À gauche : *Sol y agua*, mine de plomb et encre noir sur papier, 10,5 x 15cm, 2009.

À droite : *Patricia*, mine de plomb et encre noir sur papier, 10,5 x 15cm, 2009.

4.1.1 Le dessin est-il une écriture? Et l'écriture un dessin?

Ma pratique artistique interroge la frontière entre l'écriture et le dessin. Pourquoi et comment ces deux langages peuvent-ils se confondre et remplir les mêmes fonctions : dire, décrire, raconter? À quel moment le dessin devient-il une écriture, et l'écriture un dessin?

Ce sont deux langages distincts, deux systèmes de signes différents, mais qui ont en commun la fonction de signifier une idée, une pensée, une impression par l'entremise de signes graphiques référentiels. Ils représentent tous deux des *extensions* de la parole et de la pensée sur une feuille de papier, un bout de carton, un écran cathodique ou sur la surface d'un mur (dans le cas, par exemple, des graffitis, des murales et des hiéroglyphes). Écriture et dessin, originellement, ne formaient d'ailleurs qu'un seul et même système linguistique : la pictographie. L'art rupestre et les hiéroglyphes égyptiens constituent deux exemples de *parole pictographique*, c'est-à-dire une parole qui est construite, comme le souligne René Henry Munsch, à partir « d'images qu'il faut savoir lire³⁹ ». Le sens d'un pictogramme n'est pas *donné*, il faut le construire en le décodant.

Les dessins que j'inscris dans mon projet sont des représentations pictographiques de l'histoire de ma famille. Ce sont des croquis et des esquisses qu'il faut décoder, comme des hiéroglyphes, pour retracer le cours des événements qui ont marqué la vie de mes parents, de mes oncles, de mes tantes et de leurs camarades prisonniers politiques. Les personnages que je dessine ne sont pas clairement identifiés, ce sont des silhouettes sans visage. Je les dépouille de certains attributs physiologiques, je brouille le contexte sociogéographique dans lequel ils se situent, de sorte que les sujets dessinés pourraient être n'importe qui, situés n'importe quand et dans n'importe quel pays. Le dessin ne me sert pas à illustrer une histoire, mais à transcrire sur une feuille de papier ma vision personnelle des événements qui ont bouleversé l'existence des membres de ma famille. L'acte de dessiner, tel que je l'entends, me permet de développer un langage à l'image de mon passé familiale : complexe, sombre et mystérieux. Situé à la croisée du pictogramme et de l'écriture, le langage auquel je donne forme lorsque je dessine est ainsi appelé à être plus suggestif, moins descriptifs et plus subjectivisé que le langage utilisé par les historiens de la guérilla colombienne.

³⁹ René Henry Munsch, *L'écriture et son dessin*, Paris, Eyrolles, 1960, p. 12.

C'est le caractère inachevé de mes croquis (signalé par la pauvreté du trait et par la présence de ratures) qui fait osciller le document pictographique entre l'art et l'archive. Sur le plan artistique, les dessins que je propose peuvent à première vue sembler inaboutis; ce sont des esquisses, *des premiers jets d'écriture*, normalement préalables à l'élaboration d'une œuvre d'art. Ils peuvent être considérés comme des *traces* de ma démarche de création, des *indices* permettant de comprendre l'évolution de ma pratique du dessin, mais ils peuvent difficilement combler les attentes d'un public critique et exigeant. Mes croquis ne sont ni achevés, ni peaufinés : ce sont des croquis. Leur valeur artistique est toutefois augmentée dans la mesure où ces dessins, considérés comme des documents-souvenirs et des témoignages, constituent une forme singulière d'écriture narrative. Ils racontent, par l'entremise de petites images embrouillées, le passé de mes parents tel que je le perçois, le ressens et l'interprète.

Le dessin, dans ma pratique, se présente ainsi comme une forme d'écriture spécifique : l'écriture d'archives personnelles, poétiques et implicitement référentielles. Mes croquis, même s'ils sont *a priori* non informatifs, deviennent des archives aussitôt que je les mets en relation avec des documents de référence plus officiels, c'est-à-dire des documents dont la fonction première consiste à fixer — sous forme d'archives (photos, articles de journaux, lettres, enregistrements sonores ou vidéos) — le passé dans une mémoire à la fois collective et intergénérationnelle. Mes croquis et les archives auxquelles ils réfèrent sont ainsi appelés à dialoguer ensemble et à se compléter mutuellement. Le dessin propose une *extension*, de même qu'une interprétation libre du contenu de l'archive; tandis que l'archive permet d'identifier et de situer les sujets dessinés. La mise en relation de mes dessins avec des documents de référence officiels me permet d'accorder aux croquis une valeur documentaire légitime : ils réactualisent de manière narrative et figurée le passé en même temps qu'ils participent à la conservation, à l'interprétation et à la transmission de certains fragments de la mémoire collective.



El soldadito, aquarelle et encre noir sur papier aquarelle, 9cm x 13,5cm, 2009.



Série *Presos*, mine de plomb sur papier aquarelle, 9cm x 13cm, 2011.



Série *Presos*, mine de plomb sur papier aquarelle, 9cm x 13cm, 2011.

4.2. Enregistrements sonores et conversations

Pour recueillir des informations inédites, j'ai enregistré certaines conversations que j'avais eues avec mes parents, au téléphone ou lors de mon séjour à Paris. J'ai provoqué ces conversations pour que les voix, les mots et les souvenirs d'ex-guérilleros soient en parties conservés sur bandes sonores. Je voulais, autrement dit, questionner et archiver l'héritage d'une tradition orale propre aux militants du M-19.

Ces échanges verbaux ont été développés à la manière d'une conversation entre amis, et non à la manière d'une entrevue. La conversation et l'entrevue n'ont pas la même dialectique, ni les mêmes intentions : ils s'appuient donc sur des méthodologies différentes. Développé sur un mode plus journalistique, l'entrevue est un jeu de question/réponse au cours duquel on questionne un individu afin de lui soutirer des informations. Les questions sont précises, déjà formulées et ordonnées de manière stratégique. La conversation constitue quant à elle une approche plus sensible; elle est plus souple, plus intime et moins structurée que l'entrevue journalistique. Le ton de la conversation, par conséquent, est généralement plus familier et plus émotif que celui utilisé lors d'entrevues.

J'ai fait le choix d'enregistrer des conversations, et non des entrevues, car je souhaitais recueillir des confidences spontanées et profondément sincères. Je souhaitais n'avoir aucun contrôle sur le déroulement, le contenu et la durée de nos sessions d'enregistrement. Grâce à sa forme flexible, la conversation a favorisé la résurgence de souvenirs lointains, profondément enfouis dans la mémoire et le subconscient des sujets enregistrés. Les bandes sonores dont je dispose aujourd'hui sont ponctuées de détails inattendus, d'informations inédites et d'émotions surprenantes.

En me transmettant oralement leur histoire, mes parents ont fait de leur passé un matériau de création. Les silences, les hésitations, les oublis, de même que les insistances, les rires et les soupirs de nostalgie ont tous contribué, au cours de nos conversations, à créer une version inédite et émouvante de l'histoire du M-19. La transmission orale amène ainsi le sujet qui parle à s'engager affectivement dans l'histoire qu'il raconte : celui-ci doit composer avec une mémoire et une sensibilité qui lui sont personnelles. C'est d'ailleurs en raison de son

caractère *personnel* que le témoignage oral permet, comme l'écrit David Millar, de « saisir les significations implicites » d'une histoire. Le sujet qui raconte

« est à la fois un être biologique, physique musculaire, qui pense et parle. Ce qu'on raconte dans l'histoire de sa vie, c'est justement cette totalité de l'organisme physique et mental qui s'exprime à travers les souvenirs⁴⁰. »

Lors de nos sessions d'enregistrement, mes parents ont retracé leur passé en faisant le récit d'anecdotes à propos de leur vie quotidienne en Colombie. Ces anecdotes se sont avérées primordiales pour reconstituer l'histoire du M-19; ce sont elles qui m'ont permis d'*entrer dans les coulisses* du Mouvement pour explorer, découvrir et comprendre les faces cachées de la guérilla colombienne. L'anecdote, telle que définie par *Le Petit Robert de la langue française*, est un « petit fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses, la psychologie des hommes. » Dans mon travail de recherche/création, l'anecdote est utilisée à des fins documentaires. Elle me transmet des données auxquelles je n'aurais autrement jamais eu accès : des micro-détails, des secrets et des sentiments. Les récits anecdotiques de ma mère et de mon père m'ont par ailleurs permis de mieux mesurer l'importance de leur engagement politique, et plus spécifiquement dans la révolution colombienne. D'une anecdote à l'autre, mes parents me révélaient peu à peu, comme l'écrit Florence Descamps, « leurs opinions civiques ou politiques, [...] leurs rêves, leurs motivations, [...] leurs valeurs, leurs croyances, leur culture⁴¹. »

J'ai enregistré nos conversations afin de conserver une trace de leur voix. Contrairement aux documents écrits⁴², le témoignage oral, développé à partir d'une voix, laisse sur la mémoire collective une « trace fragile mais néanmoins charnelle de la personne⁴³ ». Ces enregistrements sonores me permettent de redonner temporairement le droit de parole à des gens qui ont autrefois milité dans le Mouvement du 19 avril. J'ai enregistré leur voix et leurs anecdotes « pour rendre compte, comme le mentionne Descamps, de l'existence de gens

⁴⁰ David Millar, « Entrevue avec Dave Millar », dans *L'histoire orale*, sous la direction de Nicole Gagnon et Jean Hamelin, Québec, Edisem, 1978, p. 40-41

⁴¹ Florence Descamps, « Les sources orales et l'histoire : une difficile reconnaissance », dans *Les sources orales et l'histoire, récits de vie, entretiens témoignages oraux*, sous la direction de Florence Descamps, Paris, Bréal, coll. « Source d'histoire », 2006, p. 35.

⁴² Le terme « écrit » englobe ici tous les types de documents photocopiés : les lettres, les photos, les papiers d'identité, les articles de journaux, les livres et les dessins.

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

ordinaires, pour lesquels la source écrite se faisait trop rare, trop lacunaire, trop partielle ou trop partielle⁴⁴. » Des gens qui n'ont jamais eu droit de parole dans leur pays d'origine, mais qui ont néanmoins fait le choix de militer contre l'ordre établi afin de défendre une cause — la révolution — qu'ils croyaient juste. En donnant à un ancien militant l'occasion de prendre la parole pour qu'il témoigne de son passé politique, je lui donne l'occasion de devenir « à la fois un acteur, un point d'impact, un témoin et une source de l'histoire⁴⁵. »

Pour que mes enregistrements sonores aient une valeur documentaire ainsi qu'une valeur artistique, je les inscris — comme mes esquisses et mes croquis — au sein d'un ensemble d'archives choisies; des archives à première vue éclectiques, mais qui traitent néanmoins d'un même événement, d'une même personne ou d'un même groupe de personnes. Le contenu des bandes sonores est ainsi appelé à compléter le contenu d'articles de journaux, de lettres ou de dessins inachevés; tandis que certaines photos tendent à révéler les visages et les paysages qui correspondent aux anecdotes décrites par les sujets enregistrés. Ce croisement des archives (orales et écrites, passées et récentes) est représentatif, selon moi, du croisement des voix qui composent, de génération en génération, la mémoire collective.

4.3. Consulter l'archive : organisation et classification des documents

À partir des différentes archives qui ont été recueillies puis reproduites, j'essaie d'élaborer un dispositif d'organisation et de classification des données. Ce dispositif a pour but d'assurer la conservation, la diffusion et la *lisibilité* des documents sélectionnés au cours de mes recherches. Il facilite la lecture des archives dans la mesure où il leur donne un ordre, une structure ainsi qu'une cohésion d'ensemble. Le dispositif auquel j'essaie de donner forme est constitué de plusieurs classeurs, c'est-à-dire des chemises en carton ou en plastique dans lesquelles je peux classer les archives selon une logique prédéterminée⁴⁶.

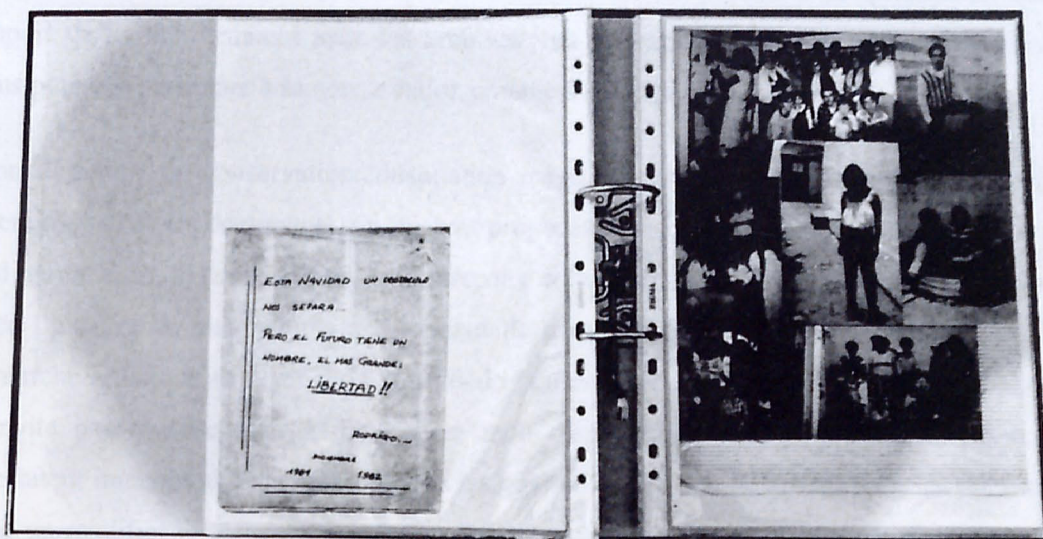
Comme tous les documents qu'ils contiennent, les classeurs deviennent des archives en bonne et due forme à partir du moment où ils interagissent avec un ou plusieurs destinataires. S'ils demeurent fermés, les classeurs, de même que tous les documents qu'ils contiennent, ne

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33

⁴⁶ Dans les classeurs, les archives sont regroupées selon un ordre thématique et/ou chronologique.

peuvent remplir les fonctions liées à leur statut d'archive, soit conserver et diffuser des fragments de la mémoire collective. Les classeurs exigent d'être manipulés, ouverts par un public intéressé à découvrir leur contenu. Sans la participation d'une personne *extérieure*, les documents demeurent dissimulés, non consommés et isolés à l'intérieur d'un classeur fermé. Pour émettre un message et/ou relater des faits historiques, les archives doivent être consultées.



Dans le cadre d'une exposition intitulée *Information Room*⁴⁷, l'artiste Andrea Fraser proposait un dispositif de diffusion/consultation d'archives similaire à celui que j'essaie de développer. À des fins documentaires, elle avait regroupé toutes les archives du musée Kunsthalle Bern à l'intérieur de boîtes empilées les unes sur les autres. Les visiteurs du musée étaient donc autorisés à consulter des documents auxquels ils n'auraient normalement jamais eu accès. Les archives privées du Kunsthalle Bern devinrent, le temps de leur exposition, des archives publiques. Fraser invitait les gens à fouiller le contenu des boîtes, à déplacer les documents sur une table pour les lire, puis à les ranger aléatoirement dans l'une des boîtes, peu importe laquelle. Son dispositif de diffusion/consultation des archives devint peu à peu un véritable capharnaüm d'informations. Après avoir été manipulés, et parfois

⁴⁷ Andrea Fraser, *Information Room* [1998], installation, Berne, Kunsthalle Bern; telle que reproduite dans *The big archive: art from bureaucracy*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 181.

abimés par les nombreux visiteurs de l'exposition, les documents qui avaient été préalablement paginés, datés et classés ne formaient plus qu'une immense archive sans sujet ni structure apparente. L'installation de Fraser *déjouait* ainsi les codes de l'archive en permettant aux visiteurs du musée de *jouer* avec ceux-ci : hors de leur dispositif de conservation, les archives du Kunsthalle Bern n'étaient plus des archives, mais une accumulation de documents banals, en parties *illisibles* et à première vue sans liens. Par le biais de sa démarche artistique, Fraser a invité ses contemporains à se questionner sur le rapport qu'ils entretenaient avec les archives : en interagissant avec la mémoire archivée, nous pouvons participer à sa conservation comme à sa disparition.

Mon dispositif de conservation/consultation exige, comme celui de Fraser, que le public interagisse avec les documents qui lui sont proposés. Sans la participation d'un public, il n'y a ni œuvre d'art, ni transmission de la mémoire collective : les archives demeurent *enfermées* avec l'histoire de mes parents à l'intérieur de classeurs devenus plus ou moins utiles. Ma démarche artistique se distingue toutefois de la démarche de Fraser; contrairement à elle, je n'invite pas le spectateur à réorganiser mon dispositif de conservation/consultation. Le spectateur interagit avec les classeurs en les ouvrant, en les feuilletant, puis en les refermant, sans en modifier le sens ni l'organisation. Le spectateur suivant se retrouve ainsi devant la page consultée précédemment; il est lui aussi invité, comme les autres spectateurs avant lui, à ouvrir les classeurs afin de les feuilleter, de les comprendre et de les refermer par après.

Mon installation donne accès, comme *Information Room*, à des archives qui autrement seraient demeurées inaccessibles. Les documents regroupés à l'intérieur des classeurs révèlent des informations concernant le quotidien des militants du M-19; ils révèlent des renseignements à propos des opérations révolutionnaires qu'ils ont menées, des détails-clés pour comprendre la guérilla ainsi que de nombreux secrets familiaux. Les classeurs, tels que je les considère dans ma démarche, constituent un seul et même document de référence dont le propos est à la fois historique, politique et personnel. Les archives que j'inscris dans mon installation retracent le passé de deux anciens membres du M-19, mes parents, qui ont activement participé à l'histoire politique de la Colombie contemporaine. En mettant en relation des archives officielles avec des documents inédits et des œuvres de création (dessins et enregistrements) à l'intérieur de classeurs prévus à cet effet, je propose une nouvelle

perspective pour observer et analyser l'imbrication d'une histoire familiale dans l'histoire populaire de la guérilla.

4.4. Je raconte en français : création de méta-archives

L'espagnol est la langue qui m'a permis de reconstituer l'histoire de mes parents. C'est la langue dans laquelle j'ai lu tous les articles portant sur le M-19, les livres d'histoire colombienne et les lettres écrites en prison. C'est également en espagnol que mes parents et leurs camarades exilés m'ont raconté, lorsque j'étais enfant, les anecdotes concernant leur *ancienne vie* en Colombie. Pour moi comme pour les autres enfants du M-19, l'espagnol est la langue de la guérilla, c'est-à-dire la langue dans laquelle nous avons découvert et compris ce passé que nos parents avaient en commun. Nous, les enfants, parlons tous une deuxième langue, et parfois une troisième, puisque nos parents ont immigré dans différents pays. Certains ont grandi en Italie, en Angleterre, d'autres en Espagne, en Norvège, au Brésil ou aux États-Unis. L'espagnol demeure toutefois la langue qui nous rassemble, celle qui transforme le *je en nous*⁴⁸.

Or la langue de nos parents, dans le cadre spécifique de mon travail, constitue un obstacle susceptible de compliquer, voire d'empêcher la transmission d'une histoire qui est traditionnellement racontée en espagnol. La majorité des personnes qui verront mon exposition à Montréal auront pour langue maternelle le français ou l'anglais. Seulement quelques-uns parmi eux seront assez familiers avec l'espagnol pour lire le contenu original des archives présentées. J'ai donc dû tenir compte de cette contrainte linguistique lorsque j'ai commencé à développer mon installation.

Lors de nos sessions d'enregistrements sur bandes sonores, j'avais demandé à mes parents de raconter leur histoire en français. J'avais cru que cela ne leur demanderait pas trop d'efforts, puisqu'ils vivaient à Paris depuis 1982 et qu'ils avaient l'habitude de parler français. Or je m'étais trompée. Lorsque mon père, un soir à table, me décrivit les conditions dans lesquelles

⁴⁸ Au début de l'année 2010, Alejandra Cardonna et d'autres enfants d'anciens militants du M-19 se sont regroupés pour former, en Colombie, une organisation appelée *Los Hijos del M* (les enfants du M-19). Ma maîtrise de l'Espagnol m'a permis d'entrer en contact avec eux. J'ai pu dialoguer avec Alejandra, par échange de courriels, et ainsi me renseigner sur ce groupe auquel je me sens liée.

il avait été emprisonné, il commença son récit en français, mais après quelques minutes l'espagnol reprit vite le dessus. « C'est trop dur en français », m'avait-il dit. Ce qui était « dur », ce n'était pas de parler français, mais de raconter une histoire chargée d'émotions et de souvenirs douloureux dans une langue qui n'était pas celle avec laquelle il avait vécu l'expérience de la prison. Le français agissait comme un filtre sur son témoignage : un filtre, ça laisse passer des choses et ça en retient d'autres. Nous avons donc utilisé l'espagnol au cours de la plupart de nos sessions d'enregistrements.

J'ai par la suite pris la décision d'inscrire dans mon installation des documents dont la fonction consiste à traduire, par le biais de graphiques, le contenu d'archives choisies. Ces documents de traduction empruntent la forme de lignes du temps, de schémas actantiels, de cartographies ou d'arbres généalogiques. Comme des sismogrammes qui traduisent et rendent compte de secousses sismiques, les graphiques inscrits dans mon installation traduisent et interprètent, de manière synthétisée, les données et les significations sous-jacentes de certains documents-souvenirs.

Les traductions que je développe sous forme de graphiques ne sont pas des traductions littérales, ni des textes qui traduisent mot à mot les archives espagnoles contenues dans mon installation. Les documents de traduction que je propose sont des représentations schématiques avec lesquelles je présente des interprétations de données, des synthèses d'archives et des repères visuelles pour faciliter la compréhension du public. La cartographie, par exemple, permet au public de situer géographiquement les événements qui lui sont présentés. Il (le public) peut ainsi distinguer les événements qui ont eu lieu en Colombie de ceux qui ont eu lieu en France. La ligne du temps permet quant à elle de situer dans l'histoire contemporaine de la Colombie les événements racontés. Des faits historiques, des anecdotes familiales et des données biographiques sont ainsi représentés, c'est-à-dire de manière à ce que le public soit en mesure, d'une part, de comprendre la chronologie des événements racontés, et d'autre part de percevoir les liens et les tensions entre l'histoire de ma famille, celle du M-19 et celle de la guérilla colombienne.

Les données synthétisées par ces différents graphiques sont parfois mises en relation à l'intérieur d'un même document. Les représentations cartographiques sont, par exemple, appelées à présenter des données chronologiques. L'arbre généalogique présente quant à lui des informations qui sont forcément inscrites sur la ligne du temps, de même que des informations à caractère géographique, puisque quelques membres de ma famille ont immigré en France (à Paris et à Lyon, entre autres) au cours des années 1980. La mise en relation des données contenues par les différents types de graphiques donne lieu à ce que j'appelle des *méta-archives* : des documents dont la fonction consiste à mettre en relief les fils conducteurs, les tensions et les significations implicites qui permettent aux archives choisies de produire, ensemble, du sens et du sensible. Les méta-archives donnent au public (hispanophone ou non hispanophone) l'opportunité de percevoir clairement les connotations subtiles et les non-dits des nombreux documents qui lui sont proposés.

Pour que le public montréalais soit en mesure d'accéder au contenu de mes méta-archives, celles-ci doivent présenter des informations transcrites en français ou en anglais. J'ai choisi de créer des méta-archives en français, puisque le français — avec l'espagnol — est la langue dans laquelle j'ai grandi. L'inscription du français dans mes méta-archives m'a permis d'utiliser ces documents (ligne du temps, arbre généalogique, cartographies et autres schémas interprétatifs) pour traduire le contenu espagnol de certaines archives officielles; et dans certains cas, pour révéler au public montréalais des informations inédites à propos de ma famille et de la guérilla. Sur l'une de mes méta-archives (soit un schéma représentant le plan de mon système de classeurs), j'ai rédigé en français les mots suivants : « **Gisela : déclarée morte au combat par l'armée. Son corps n'a jamais été rendu.** » Cette précision, puisqu'elle est rédigée en français, permet au public de faire le lien entre Gisela, la jeune femme que mon arbre généalogique présente comme étant la sœur de mon père, et la jeune fille dont le portrait-photo se trouve dans le classeur qui regroupe les documents-souvenirs concernant mon oncle (Camilo) et ma tante (Gisela) assassinés en Colombie. Sur le portrait-photo de ma tante, aucune précision n'est fournie; le public n'est pas mis au courant du fait que la personne photographiée s'appelle Gisela Restrepo et qu'elle fut déclarée « morte au combat » à l'âge de 19 ans. En reliant cette photo à un fragment descriptif écrit en français, je transforme une information *a priori* personnelle en information publique.

Le français est la langue avec laquelle je peux faire voyager l'histoire de ma famille ainsi que celle du M-19. Le recours au français me permet de transmettre à mes contemporains francophones une histoire qui est normalement racontée en espagnol par les gens qui l'ont vécue. C'est en français que j'ai partagé pour la première fois cette histoire avec quelqu'un qui ne connaissaient ni mes parents, ni le Mouvement du 19 avril. Ma mère et mon père m'ont raconté leur vie en espagnol; je la raconte en français à d'autres personnes qui la raconteront peut-être un jour, à leur tour, dans une autre langue.

En créant des méta-archives d'expression françaises, j'optimise la transmission d'une mémoire que je souhaite partager avec mes contemporains ainsi qu'avec les prochaines générations. C'est également en créant des méta-archives de langue française que je parviens à maintenir une distance adéquate entre l'objet de mon travail et moi. Le français tend à m'éloigner de la culture de mes parents, pendant que les différents graphiques inscrits dans mon installation me permettent de rendre objectivement compte, comme un sismogramme, des données qui ont été archivées tout au long de ma démarche de recherche/création. Présentées sous la forme d'une ligne du temps, d'un arbre généalogique ou d'une carte géographique, ces méta-archives ont une valeur documentaire aussi légitime que celle des cartographies, des lignes du temps et des arbres généalogiques utilisés dans les livres académiques et les musées d'histoire. En traitant de manière objective les données archivées dans mon installation, les méta-archives rendent méthodiquement compte d'événements vécus par des sujets vis-à-vis desquels je ne suis pas indifférente; des sujets sensibles et tous émotionnellement engagés dans l'histoire que je tente de reconstituer. C'est grâce à la création de méta-archives d'expression française que je peux mesurer, sur un mode objectif et analytique, l'impact de la guérilla colombienne sur le passé et le présent de gens qui ont vécu, de près ou de loin, le Mouvement du 19 avril.

CHAPITRE V

MISE EN ESPACE

Pour que mon projet d'installation puisse participer à la transmission d'une mémoire collective, et plus spécifiquement d'une mémoire héritée du M-19, j'ai entre autres développé un dispositif de conservation/consultation d'archives où se trouvent regroupés différents types de documents-souvenirs. À l'intérieur de classeurs prévus à cet effet, j'ai regroupé des photocopies de lettres, de journaux, de dessins, de photos ainsi que quelques enregistrements sonores copiés sur disque compact. J'ai par ailleurs produit différents types de graphiques, des méta-archives dont la fonction est de traiter de manière objective et méthodique les données recueillies à l'intérieur des classeurs. Or ces méta-archives, pour remplir leur principale fonction, doivent être mises en relation avec les documents-souvenirs auxquelles elles réfèrent. Le processus de transmission de la mémoire du M-19 serait compromis, et peut-être malheureusement annulé si le public, lors de l'exposition, n'était pas en mesure de relier les méta-archives à leurs sources. Cette liaison dépend selon moi de la manière avec laquelle mon installation est mise en espace.

Pour orienter mon travail de mise en espace, je me suis intéressée à deux expositions : *Emory Douglas : Black Panther* (2009)⁴⁹, réalisée par l'artiste Emory Douglas, graphiste attitré des Black Panthers; et *Ya vuelvo : Carlos Pizarro, una vida por la paz* (2011)⁵⁰, réalisée par Maria Jose Pizarro, fille de Carlos Pizarro, dernier chef du M-19 et du AD M-19. Ces deux expositions proposent d'approcher l'histoire de mouvements révolutionnaires (les Black Panthers et le M-19) par l'entremise d'archives historiques — parfois familiales, parfois publiques — et d'œuvres d'art à caractère politique. Je me suis donc intéressée à ces deux exposition afin d'observer de plus près le processus d'inscription d'archives personnelles et/ou historiques dans un espace muséal.

⁴⁹ Emory Douglas, *Emory Douglas: Black Panther*, commissaire : Sam Durant, New Museum, New-York, 2009. (Cette exposition a également eu lieu au MOCA Pacific Design, à Los Angeles en 2008.)

⁵⁰ Maria Jose Pizarro, *Ya vuelvo : Carlos Pizarro, una vida por la paz*, commissaires : Catalina Ruiz et Maria Jose Pizarro, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2011. (Cette exposition a eu lieu pour la première fois à *La Casa Amèrica de Catalunya en Barcelona*, à Barcelone en 2009.)



© 2009 Benoît Paillet, Archive virtuelle du New Museum. Vue de l'exposition.



© 2010 Museo Nacional de Colombia. Archive virtuelle du Musée National de Colombie. Vue de l'exposition.

5.1 L'archive et l'exposition : chronique d'un mouvement révolutionnaire

En tant que militant et graphiste officiel des Black Panthers⁵¹, Emory Douglas incarne la figure de l'artiste révolutionnaire. Ses affiches, ses dessins et ses photographies témoignent de son engagement dans la lutte contre la ségrégation raciale et l'inégalité sociale aux États-Unis. Par le biais de caricatures ou de montages-photos provocants, de murales ou d'affiches de propagande, Douglas prend position et revendique ouvertement la légitimité des actions menées à des fins révolutionnaires par les membres des Black Panthers. Le caractère historico-politique des œuvres de Douglas exige toutefois une mise en espace particulière; une organisation spécifique de l'espace qui permet à l'artiste de préserver le caractère historique et les valeurs éthiques des archives exposées au New Museum (un musée dédié à l'art contemporain), tout en conservant leurs valeurs esthétiques et artistiques.

Douglas et Sam Durant ont choisi de présenter sous une vitrine la plupart des affiches qui avaient autrefois permis aux Black Panthers de faire la propagande de leur mouvement aux quatre coins des Amériques. En les plaçant sous une vitrine, Douglas rappelle que ces documents sont historiques; ce sont des documents qui ont marqué une certaine époque, donc des documents qui exigent certaines précautions telles qu'une vitrine et un verrou, pour que le public ne soit pas tenté de les manipuler. Comme les archives de papier et les antiquités que les musées d'histoire exposent sous vitrines, les affiches présentées par Douglas ont une valeur historique qui est d'emblée signalée par la présence d'une vitrine codifiée. Les visiteurs de l'exposition sont ainsi avisés : les documents exposés sont fragiles et historiquement importants.

Pour rappeler que son œuvre sert *a priori* une cause révolutionnaire, Douglas a recouvert les

⁵¹ Le nom *Black Panthers* réfère à un mouvement révolutionnaire qui fut initié en 1966 par Bobby Seale et Huey P. Newton dans le but d'interpeller la société américaine à propos de la ségrégation raciale et de l'inégalité des droits entre les afro-américains et les « blancs ». Leurs actions s'appuyaient sur un programme politique précis : revendiquer l'égalité entre les « noirs » et les « blancs ». En 1971, soit cinq ans après la création du mouvement, plusieurs militants quittèrent les Black Panthers afin de prendre les armes et former une nouvelle organisation, le BLA (*Black Libération Army*). Les activités des Black Panther prirent fin en 1977; le BLA fut quant à lui complètement désintégré en 1981.

murs du musée avec des illustrations qui témoignent des revendications des Black Panthers. Parmi ces illustrations, quelques grands formats recouvrent l'intégralité des murs qu'ils occupent. Cette *occupation* des murs du musée est connotée politiquement : elle renvoie à la pratique du graffiti, un art associé à l'illégalité, à la propagande et à l'action clandestine de groupes rebelles en milieux urbains. Douglas développe ainsi une mise en espace de son œuvre qui rappelle la mise en espace des « arts de rue » pratiqués à des fins politiques par les Black Panthers.



© 2009 Benoit Paillet. Archive virtuelle du New Museum. Lithographie offset, 17,5 x 13,3 in.



© 2009 Benoit Paillet. Archive virtuelle du New Museum. Vue de l'exposition.



© 2009 Benoit Paillet. Archive virtuelle du New Museum. Vue de l'exposition.

Haut à droite: *Black Panther*, 1969, lithographie offset, 17 x 14.5 in, Collection of Alden and Mary Kimbrough.

Bas à droite: *Black Panther*, c. 1969-70, lithographie offset, 20.3 x 14 in, Collection of Alden and Mary Kimbrough.

À gauche: *Black Panther*, c. 1970, lithographie offset, 25.3 x 17.8 in, Collection for the Study of Political Graphics.

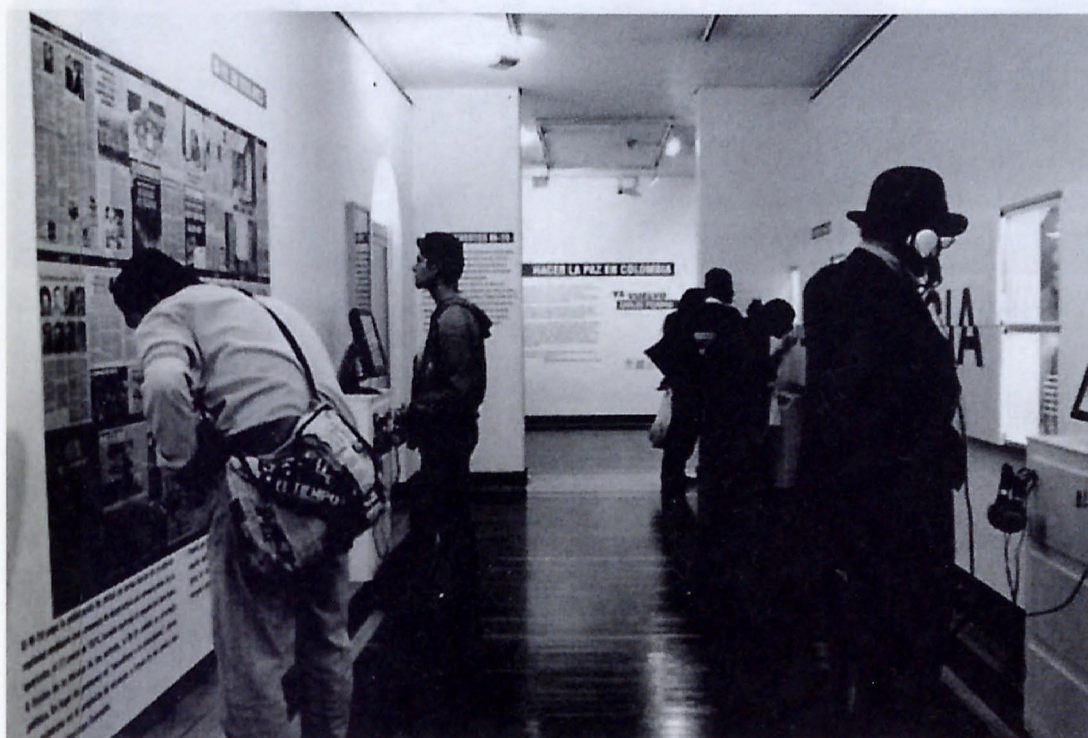
L'exposition *Ya vuelvo : Carlos Pizarro, una vida por la paz* propose quant à elle de retracer le parcours politique du dernier chef du M-19 et du AD M-19. Ce projet a été initié par Maria Jose Pizarro (fille de Carlos Pizarro) dans le but de conserver et de partager la mémoire d'une figure marquante de la guérilla colombienne. Plus spécifiquement, cette exposition a été réalisée afin de souligner le rôle important que Pizarro (1951-1990) a joué dans le processus de pacification — désarmement du M-19, création de dialogues entre le gouvernement et les rebelles, puis création du AD M-19 — entrepris en Colombie entre 1980 et 1990.

Cette exposition a été élaborée à partir d'archives qui avaient été conservées par des membres de la famille Pizarro, par des amis ou par d'autres musées. Mises en espace selon une scénographie d'exposition particulière, les archives sélectionnées permettent au public de parcourir la vie d'un homme politique marquant, un leader révolutionnaire et un père de famille. L'espace muséal est découpé en plusieurs sections réparties selon un ordre chronologique, c'est-à-dire de manière à représenter clairement les différentes étapes de la vie de Pizarro. Ce découpage de l'espace en plusieurs sections permet par ailleurs de distinguer les moment-clés du processus de pacification auquel Pizarro a participé.

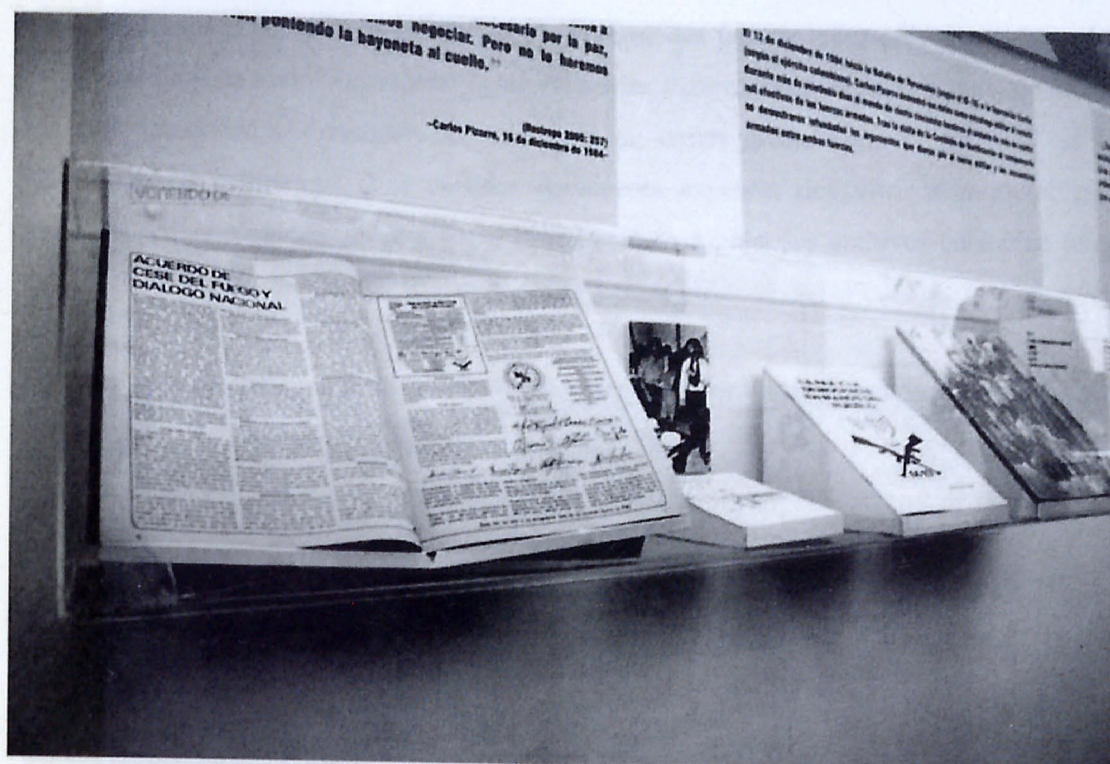
L'exposition comporte plusieurs types d'archives : des documents personnels et des archives publiques, des vidéos, des enregistrements sonores, des extraits de périodiques, des affiches de propagandes, des objets à l'effigie du M-19, des photos et de nombreuses citations de Pizarro retranscrites sur les murs du musée. Ces archives ont une valeur historique indéniable, dans la mesure où elles sont exposées au Musée National de Colombie à Bogotá, un lieu dédié à la conservation de l'histoire populaire. La mise en espace des archives participe également à rappeler la valeur historique des documents exposés : ceux-ci sont généralement présentés dans un cadre de verre ou sous une vitrine, comme les œuvres d'Emory Douglas, afin de les protéger de l'usure et d'assurer leur conservation.

L'exposition *Ya vuelvo : Carlos Pizarro, una vida por la paz* se sert donc de l'archive pour témoigner et rendre compte de l'engagement de Pizarro (et de celui du M-19) dans le processus de pacification qui avait été entamé au début des années 1980. Le découpage

chronologique de l'espace en plusieurs sections, de même que le recours à certains codes muséaux connotés — comme l'utilisation de vitrines protectrices et de cadres de verre — ont pour effet de confirmer la valeur documentaire et historique accordées aux archives exposées. Maria Jose Pizarro réactualise ainsi la mémoire de son père afin d'amener le public à se questionner sur sa perception et sa compréhension de certains événements qui ont marqué le parcours politique de Pizarro; un homme qui fut intensément impliqué dans la guérilla colombienne des années 1980, c'est-à-dire dans une démarche de pacification qui n'aura, en bout de ligne, jamais été menée à terme.



© 2010 Museo Nacional de Colombia. Archive virtuelle du Musée National de Colombie. Vue de l'exposition.



© 2010 Museo Nacional de Colombia. Archive virtuelle du Musée National de Colombie. Vue de l'exposition.

Les deux expositions auxquelles je me suis intéressée sont caractérisées par une organisation particulière de l'espace muséal. Des archives de mouvements révolutionnaires sont mises en espace de manière à ce que le public puisse les consulter, les interpréter et ainsi réactualiser le sens et l'importance politique des documents exposés. Le travail de mise en espace d'Emory Douglas et celui de Maria Jose Pizarro partagent un même objectif, mais ils comportent toutefois certaines différences quant aux dispositions qu'ils prennent pour atteindre cet objectif commun, soit réactualiser le sens et la légitimité de mouvements révolutionnaires qui ont chacun à leur manière marqué leurs époques.

Contrairement à *Emory Douglas : Black Panther*, l'exposition sur Carlos Pizarro n'a pas été conçue par un artiste professionnel. Ce sont des scénographes, des designers graphiques et des historiens qui ont travaillé sur le fond et la forme de l'exposition. Les archives sont mises en espace de manière à être *communiquées* : elles sont organisées par sections (par thèmes) et

classés méthodiquement selon l'ordre chronologique des faits qu'elles présentent. Le public est par conséquent invité à parcourir la vie de Carlos Pizarro dans un ordre précis, de section en section, comme s'il avançait sur une ligne du temps préalablement tracée. Il est par ailleurs invité à interagir avec certains documents exposés; des vitrines modulables et quelques postes d'écoute qui autorisent le public à manipuler les archives en même temps qu'il les consulte.



© 2010 Museo Nacional de Colombia. Archive virtuelle du Musée National de Colombie. Vue de l'exposition.

L'exposition *Emory Douglas : Black Panther* présente quant à elle le travail d'un artiste reconnu : Emory Douglas, graphiste-vedette des Black Panthers. Le propos politique tenu par Douglas au New Museum (un musée dédié à l'art contemporain) a donc été diffusé par l'entremise d'archives qui étaient déjà, avant le début de l'exposition, considérées comme des œuvres d'art par les collectionneurs, les critiques et le public de l'art contemporain. La valeur artistique des œuvres de Douglas est entre autre signalée par les codes de leur mise en espace dans le New Museum. Certaines illustrations *occupent* intégralement les murs, rappelant ainsi les graffitis autrefois pratiqués par les Black Panthers sur les murs des villes américaines; tandis que d'autres illustrations, de plus petits formats, sont présentées sous vitrines comme des archives, voire des vestiges d'un autre temps. Le public n'est donc pas invité à interagir manuellement avec les œuvres exposées, il est plutôt convié à les contempler de loin, plus

passivement et dans l'ordre de son choix.

L'exposition d'Emory Douglas et celle initiée par Maria Jose Pizarro proposent deux approches différentes de l'archive : la première préconise une approche plus contemplative de l'archive; la deuxième une approche interactive. Dans le cas de Douglas, l'exposition sert d'abord à la diffusion d'archives considérées comme des œuvres d'*art engagé*; tandis que l'exposition de Pizarro, réalisée dans un musée d'histoire populaire, se sert d'archives publiques et privées pour retracer, étape par étape, le parcours politique d'un ancien chef du M-19. Or ces deux expositions, malgré les différences qu'elles présentent sur le plan de leur mise en espace, ont en commun leur volonté de réactualiser dans le présent la valeur historique de certains personnages, groupes et événements politiques qui ont laissé une empreinte profonde sur leurs cultures et leurs époques respectives. Ce sont par ailleurs deux expositions qui recourent aux archives pour interroger et — dans la mesure où cela est possible — changer les perceptions, les opinions et les idées préconçues de la population par rapport aux mouvements révolutionnaires armés.

L'exposition intitulée *Emory Douglas : Black Panther* invite le public à observer des images puissantes, parfois choquantes, mais toujours revendicatrices de justice, de paix et d'égalité sociale. L'exposition sur Carlos Pizarro invite quant à elle la population colombienne à porter un regard neuf sur l'histoire d'un homme politique souvent mal jugée; un révolutionnaire et un père de famille qui a milité toute sa vie au nom de la paix, de la justice et de la dignité sociale. Comme les œuvres d'Emory Douglas et les archives réunies par Maria Jose Pizarro, mon projet d'installation propose de repenser notre rapport à l'histoire d'un mouvement révolutionnaire armé dont l'objectif n'était pas de faire la guerre, mais la paix. « Nous offrons quelque chose d'élémentaire, de simple, que la vie ne soit pas assassinée au printemps⁵². »

⁵² « *Ofrecemos algo elemental, simple y sencillo que la vida no sea asesinada en primavera.* » Cette phrase de Carlos Pizarro est inscrite à l'entrée de l'exposition *Carlos Pizarro, una vida por la paz* [Carlos Pizarro : une vie pour la paix].

5.2 Espace, langages et témoignages : création d'une installation multimédia

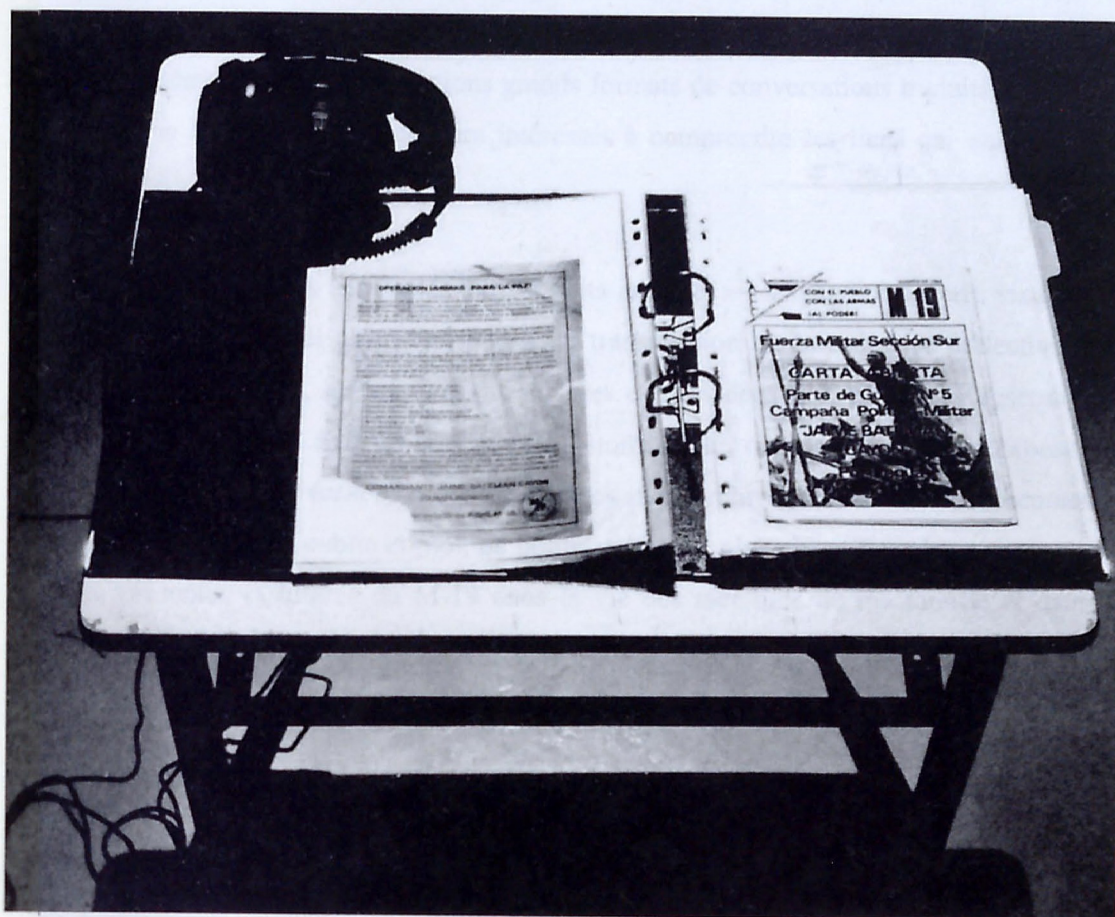
Quelques-uns de mes choix concernant la mise en espace de l'archive ont été faits à la lumière de mon analyse portant sur les expositions d'Emory Douglas et de Maria Jose Pizarro. Mon intention, en contrepartie, n'est clairement pas de reproduire les paramètres avec lesquels ils ont organisé leur espace d'exposition; au contraire, je m'appuie sur leurs démarches afin de développer une mise en espace et une approche différentes de l'archive.

Ma pratique de l'installation distingue d'emblée mon approche de celles de Douglas, qui pratique un art figuratif, et de Pizarro, qui n'est pas une artiste, mais qui recourt néanmoins à des codes muséaux pour exposer des archives à l'intérieur de vitrines et de cadres de verre, comme s'ils s'agissaient de tableaux, de sculptures ou d'antiquités de grande valeur. Contrairement aux œuvres d'art présentées sur des supports fixes, les archives que j'inscris dans mon installation peuvent être manipulées et déplacées avant, pendant et après que le public les ait consultées. J'ai organisé l'espace de la galerie de manière à ce que les visiteurs soient en mesure d'interagir avec les documents exposés. Je me suis également assurée que mon installation permette au public de circuler librement à l'intérieur de la salle d'exposition; car pour interpréter le contenu des archives, les visiteurs vont devoir se déplacer d'un bout à l'autre de la galerie, et ainsi prendre connaissance des différentes méta-archives exposées sur les murs.

Le point d'articulation de mon installation est un dispositif de classeurs situé au centre de la galerie. Ces classeurs, déposés sur de petites tables isolées, regroupent toutes les archives qui ont été sélectionnées et photocopiées dans le cadre de ma démarche de recherche/création. Chaque classeur comporte un thème⁵³ prédéterminé; les archives sont ainsi classées en fonction de leurs thèmes respectifs. Le point d'articulation de mon installation consiste donc en un centre de documentation où le public peut se déplacer, d'une table à l'autre, pour feuilleter le contenu des classeurs. J'essaie d'ailleurs de reproduire l'esthétique sobre et sombre d'une salle de consultation d'archives : l'éclairage partiel, l'isolement des « pupitres

⁵³ Par exemple : « mon oncle et ma tante assassinés » constitue le thème d'un classeur. Suivant cette idée, « la création du M-19 », « les actions du M-19 » et « l'exil de mes parents » constituent d'autres exemples de thèmes correspondant aux classeurs que j'utilise pour regrouper mes archives familiales.

de travail » et les chaises placées devant ces pupitres participent, dans mon installation, à recréer une ambiance de salle d'étude.



Famille Restrepo, 5 classeurs, 2 lecteurs cd, 2010.

Pour que le public soit en mesure de lire (l'espagnol) et d'interpréter le contenu implicite de certaines archives, j'ai affiché sur les murs de la galerie mes méta-archives, c'est-à-dire les schémas que j'ai créés afin de rendre objectivement compte des données contenues à l'intérieur des classeurs. Ces méta-archives qui *occupent* les murs sont disposées de manière à entourer le « centre de documentation » qui est situé au milieu de la pièce. Le public est ainsi invité à se déplacer dans la galerie pour poursuivre et compléter sa *lecture* de l'installation. C'est à cette fin que des schémas interprétatifs, des enregistrements sonores et vidéos, de même que des reproductions grands formats de conversations traduits en français sont mis à la disposition des visiteurs intéressés à comprendre les liens qui unissent mon histoire familiale à celle du M-19.

La diversité des langages empruntés par les méta-archives — langage oral, écrit, visuelle ou sonore — rappelle à quel point les modes de transmission de la mémoire collective sont nombreux. Les schémas, les témoignages sonores et les vidéos qui entourent l'ensemble de mes archives familiales font en sorte que l'histoire orale, dans mon espace d'exposition, fusionne avec l'histoire écrite. La disposition des méta-archives autour de leur documents-sources nous permet, le public et moi, de porter un regard plus objectif sur les répercussions passées, présentes et futures du M-19 dans la vie des membres de ma famille et dans la mienne.

[illegible]

Gisela Restrepo

CONCLUSION

La Colombie, le M-19, la guérilla. Je me souviens d'avoir entendu mes parents et leurs camarades exilés en parler, autour de la table ou au salon. Ils en parlaient en souriant, et parfois en soupirant; et moi j'imaginai, j'avais cinq, dix, quinze ans. Quelques années plus tard, ma mère, en me racontant son histoire, m'a dit « de toute façon, moi, j'ai fait la révolution avec mes enfants ». Elle ne le savait pas encore, mais avec cette phrase elle venait de me dire « il était une fois ». Je l'ai écoutée longtemps; et en l'écoutant, j'imaginai. La Colombie, le M-19, la guérilla. La torture, la mort, l'exil. J'avais vingt, vingt-deux, vingt-quatre ans : imaginer cette histoire ne me suffisait plus.

Je voulais questionner le passé pour le comprendre. Je suis retournée, après trois années passées à Montréal, chez mes parents avec l'intention de trouver : des informations, des réponses et des pistes de réflexions. Une petite boîte métallique heureusement m'attendait. J'y ai trouvé la plupart des informations, des réponses et des pistes de réflexions que je recherchais. Il y avait toutefois une partie de l'histoire que la boîte métallique ne révélait pas; une partie plus sensible, plus complexe, qui ne pouvait être révélée que par le témoignage oral de mes parents. Ce témoignage, je l'avais entendu souvent, le soir à la maison, à table ou au salon. Je devais désormais l'emporter avec moi, en garder une trace afin de transporter les mots et la voix des mes parents dans mon atelier à Montréal.

Mes parents ont accepté de prendre la parole et de se souvenir pour que je puisse, à mon tour, prendre la parole et raconter à ma manière le Mouvement du 19 avril. Ils ont accepté d'ouvrir leur boîte métallique et d'en partager les secrets, les trésors et les fantômes. Aujourd'hui je raconte en français une histoire vécue en espagnol. Je parle de la guérilla avec des mots qui ne sont pas les mots de la guérilla. Ce sont mes mots, ceux de ma double culture. Avec eux, je questionne le Mouvement du 19 avril et je rends compte, en français, des réponses obtenues. Mes parents ont accepté de prendre la parole en espagnol et de se souvenir pour me transmettre leur mémoire : ma démarche artistique consiste, entre autres, à donner à cette mémoire mon langage, ma voix et ma signature.

Je ne suis toutefois pas seule à avoir reçu cette mémoire en héritage. C'est une mémoire collective, un passé qui est en grandes parties celui de la Colombie. Mes parents et d'autres gens de mon entourage ont activement milité dans le Mouvement du 19 avril : un mouvement révolutionnaire armé, organisé au nom de la paix pour défendre l'intégrité et la dignité du peuple colombien. Les années ont passé depuis la fin du M-19, mais nous sommes encore nombreux à avoir cette mémoire en commun.

Le passé de ma famille et celui de la guérilla ne forment qu'une seule histoire. Mon travail d'artiste m'amène ainsi à interroger cette histoire que je n'ai pas vécue, mais dont je suis à la fois l'héritière et le témoin. J'ai vu la guérilla à travers les yeux de mes parents, j'ai ressenti la douleur dans leurs voix et la mort dans leurs mots. J'ai parcouru de fond en comble la Colombie des années 1970 et 1980 en écoutant et en réécoutant les témoignages de mon père, de ma mère et de leurs amis réfugiés politiques. Mon travail d'artiste m'amène à révéler, par l'entremise d'une installation multimédia, les liens entre *le familial* et *le politique* dans l'histoire du M-19. Les langages et les codes spécifiques de cette installation multimédia me permettent de raconter : l'histoire de ma famille est une histoire de révolution et d'exil.

BIBLIOGRAPHIE

BAQUÉ, Dominique, *L'effroi du présent*, Paris : ed. Flammarion, 2009, 285 p.

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique de l'art contemporain au document d'archive*, coll. Champs, Paris : ed : Flammarion, 2009, 317 p.

BEHAR Olga, *Las guerras de la paz*, Bogotà : ed. Planeta, 1986, 415 p.

BRISEBOIS, Marcel (dir.), *Mémoire et archive*, définition de la culture visuelle IV : Acte du colloque tenu au musée d'art contemporain de Montréal (Montréal 23, 24 et 25), Montréal : ed. MACM, 2000, 183 p.

DELAGE Michel, *La résilience familiale*, Paris : ed. Odile Jacob, 2008, 343 p.

DESCAMPS Florence (dir.), *Les sources orales et l'histoire, récits de vie, entretiens témoignages oraux*, Paris : ed. Bréal, coll. Source d'histoire, 2006, 287 p.

DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris : ed. Guallimard, 1993, p. 15-64.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archirve*, Paris : ed. Seuil, 1989, 152 p

GAGNON, Nicole, Jean, Hamelin (dir.), Jean Bruno, David Millar et Marcel Juneau, *L'histoire orale*, Saint Hyacinthe : ed. Edisem coll. Méthode des sciences humaines, 1978, 95 p.

GIRONDE, Michel (dir.), *Les mémoires de la violence, littérature, peinture, photographie*, Paris : ed. l'Harmattan, 2009, 242 p.

LE BRETON, David, *Du silence*, coll. Traversées, Paris : ed. Métailié, 282 p.

LEE, Lee Lew, 1996. All the power to the people. Documentaire, coul., 115 min. États-Unis.

NEGRI, Antonio, *Exil*, Paris : ed. Mille et une nuits, 69 p

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : ed. La Fabrique, chapitre 3 : les paradoxes de l'art politique p. 56-92.

RESTREPO, Laura, *Colombia : historia de una traición*, Bogotà : ed. Iepala, 329 p.

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris : ed. Gallimard, 1994, 397 p.

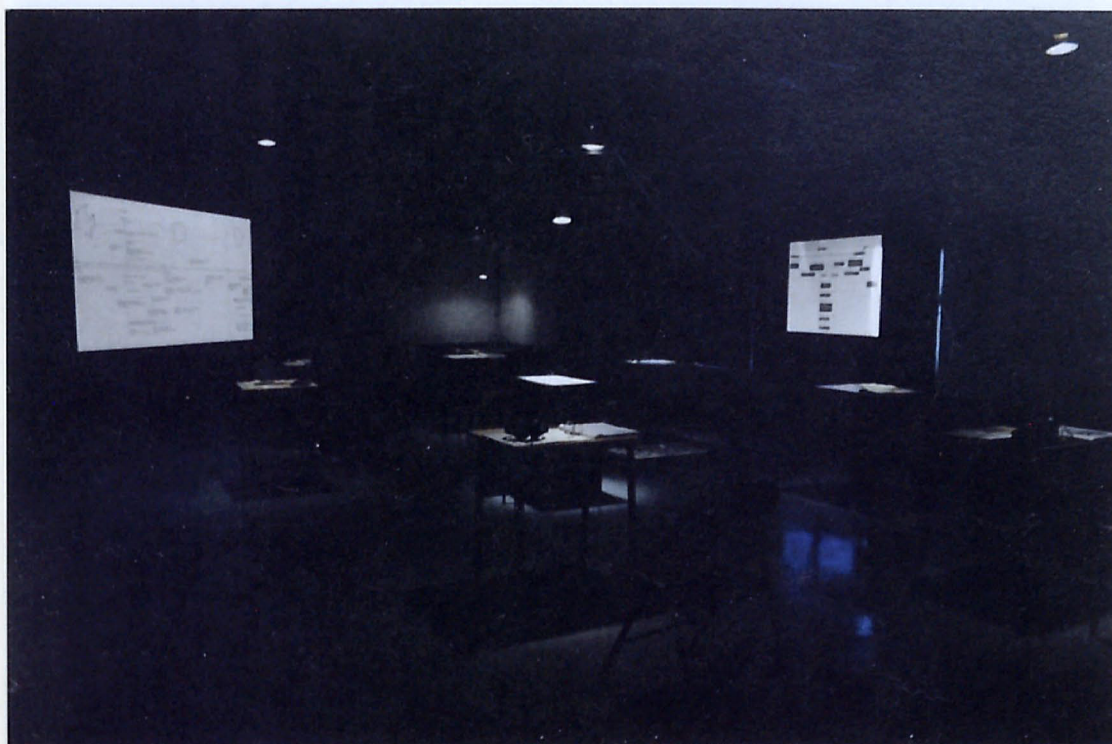
SIBONY, Daniel, *Création*, essais sur l'art contemporain, Paris : ed. Seuil, 2^{ème} partie : L'acte créatif, chapitre 1 : Narcissisme créateur p. 167-177.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Montréal : ed. Christian Bourgeois, 2003, 317 p.

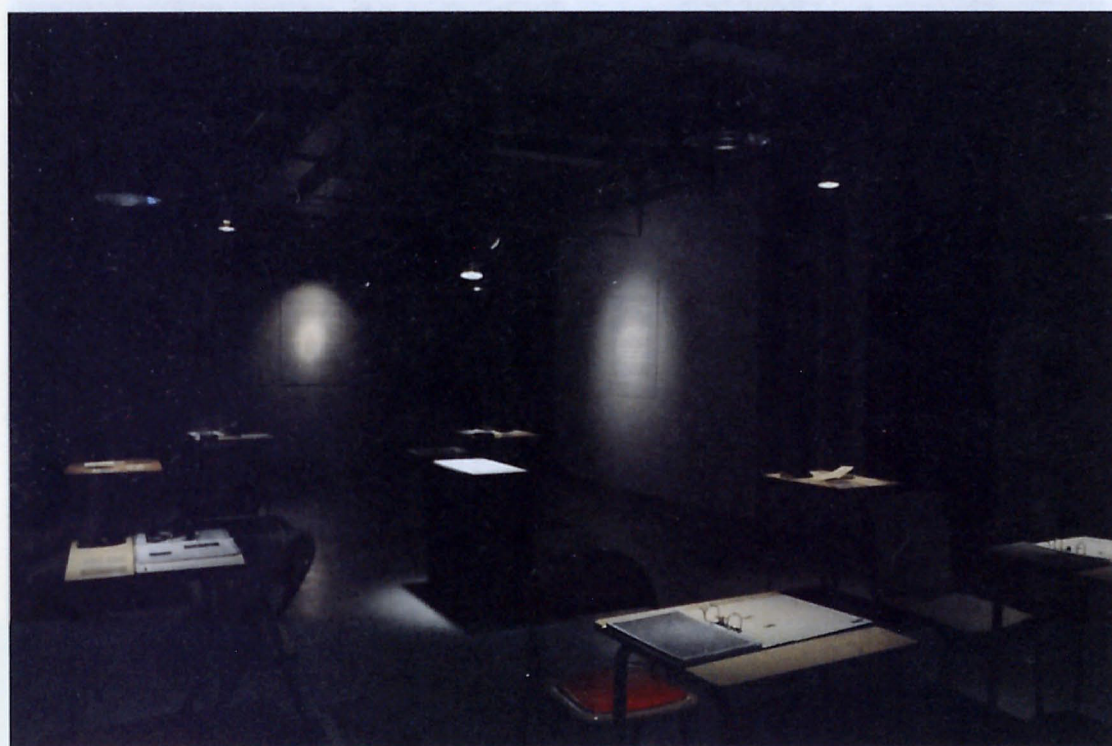
SPIEKER Sven, *The big archive: art from bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts :ed. MIT Press, 2008, chapitre 8: the archive at play, p.173-191 (219 p.)

VASQUEZ PERDOMO Maria Eugenia, *Escrito para no morir Bitacora de una militancia*, Bogotá : ed. Ministerio de cultura, 2000, 490 p.

VAYSSIÈRE Pierre, *Les révolutions d'Amérique latine*, nouvelle édition revue et complété, Paris : ed Seuil, Paris



© 2011 Gisela Restrepo. Vue de l'exposition



© 2011 Gisela Restrepo. Vue de l'exposition



© 2011 Gisela Restrepo.



© 2011 Gisela Restrepo.